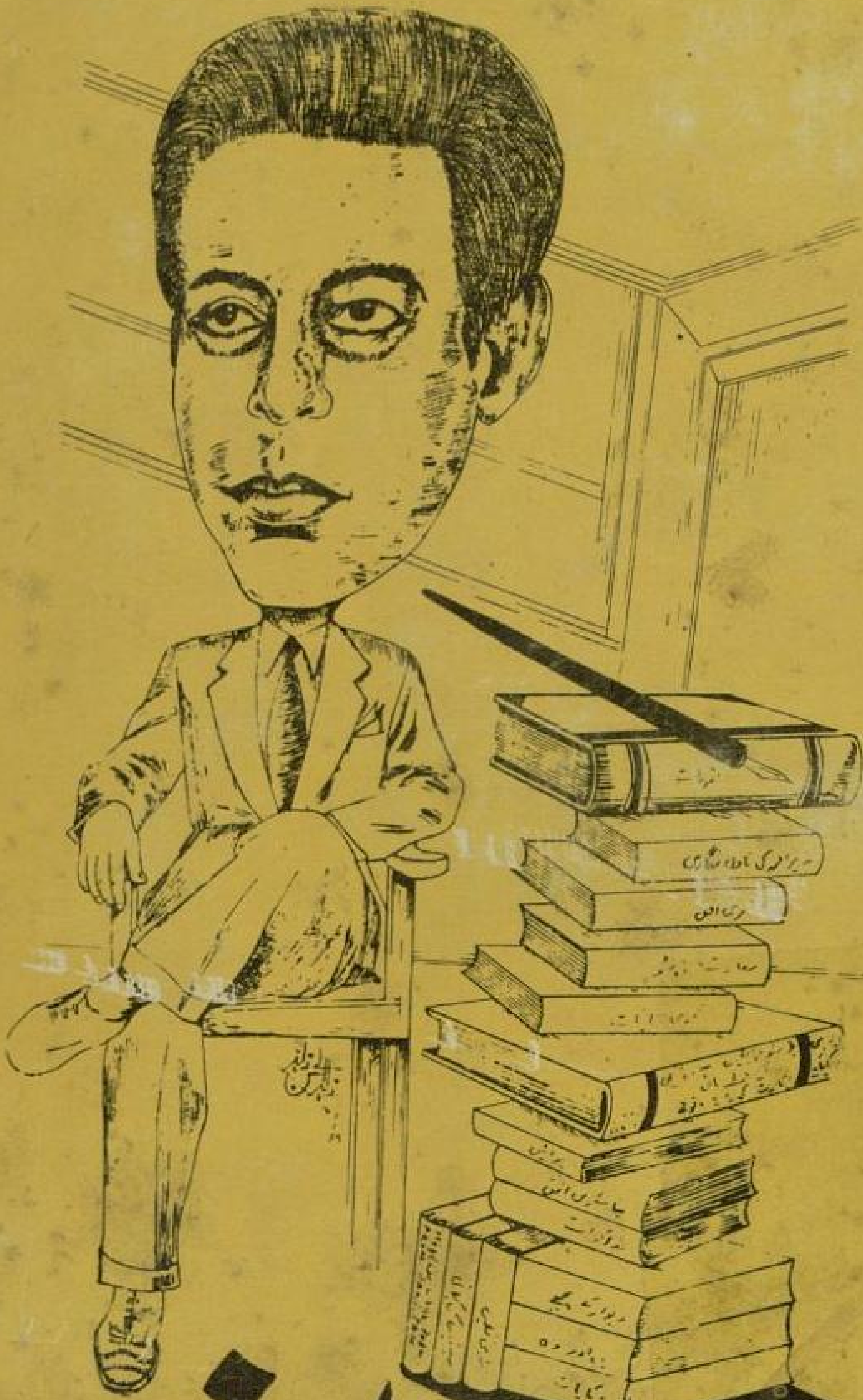
تصورات



انیس ن

تصورات

انیس ناگی

جمالیات

پوسٹ بکس ۱۴۲۹، لاہور

ناشر : اعجاز احمد

طابع : نصرت پریس ، سرکلر روڈ ،
لاہور

سر ورق : زاہد الحسن

قیمت :

جمالیات
پوسٹ بکس نمبر ۱۴۲۹ ، لاہور

فہرست

نثری نظم یا شاعری

آجکل اُردو شاعری کے پنڈال میں پھر تنازعے کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ وہ نقاد جو گزشتہ پندرہ سالوں سے نئی اُردو شاعری کے اسلوب کے خلاف غرا غرا کر تھک گئے ہیں۔ از سر نو نثری نظم کے عنوان کے تحت نئی شاعری اور نثری نظم کے خلاف وہی فرسودہ معیار جمع کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جنہیں نہ صرف ادبی ذوق نے دھتکار دیا ہے بلکہ جن کا اصرار مضحکے کا باعث ہے۔ البتہ اس مرتبہ نثری نظم کے حوالے سے نئی شاعری پر جو تبرا بھیجا جا رہا ہے اس میں وہ خشوع و خضوع نہیں ہے جو پندرہ سال پہلے تھا، شاید اس لئے کہ نئی اُردو شاعری کا اسلوب کچھ اتنا راسخ ہو چکا ہے کہ اس سے جان چھڑانا مشکل ہے، اب جب کہ نئی شاعری سے وابستہ شعرا، اُردو شاعری میں ایک نئے اسلوبِ شعر کے امکانات کا جائزہ لے رہے ہیں تو یہ حضرات اس اسلوبِ شعر کی ہیئتی اور تصوراتی تشکیل پر غور و خوض کرنے کی بجائے ایک مرتبہ پھر کلاسیکی عروض کی گردان کا اعادہ کر رہے ہیں۔ غالباً وہ بھول گئے ہیں کہ جب خلیل بصری نے شاعری کا نظامِ عروض مدوّن کیا تھا اس وقت شتر سب سے تیز رفتار جانور تھا، زندگی پُرسکون تھی اور وہ شور ایجاد نہیں ہوئے تھے جو اب سارا دن سماعت کے گرد بھنبھناتے ہیں۔

نثری نظم کی تصوراتی اور ہیئتی تشکیل میں مسئلہ عربی اور فارسی عروضوں اور پنگلوں

ئے مزید امکانات دریافت کرنے کا نہیں بلکہ ایک نئی شعری اسلوبیات کے اختراع کا ہے کہ اسے کیوں کر اور کیسے مرتب کیا جا سکتا ہے؟ ابھی تک اُردو شاعری میں عموماً اور غزل کی شاعری میں خصوصاً معین لسانی محاورے کو معین حالتوں میں استعمال کرنے کا رواج رہا ہے جس کے نتیجے کے طور پر اُردو شاعری کا داخلی اور خارجی نظام صوبت مدوّر دائروں میں گھومتا رہا ہے۔ اُردو شاعری کا یہ آہنگ خود رو ہونے کی بجائے درآمدہ تصورِ صورت کا حامل ہے، اسی لئے اس میں مقامی جذباتی اور تہذیبی لہجوں کو سموتے کا امکان کم سے کم تر ہے۔ اس کی تنگ دامنی سے کون واقف نہیں ہے؟ کسی شعر میں جب کوئی لفظ بحر کے معینہ صوتی دائرے میں توازن نہیں پیدا کر سکتا تو بعلّتِ مجبوری اس لفظ کو قلمزد کرنا پڑتا ہے اور اس سے پیدا شدہ تلازمات اور معنوی لاحقوں کو بھی غرق کر دینا ضروری ہو جاتا ہے۔ کیا اُردو میں ایسا آہنگ دریافت نہیں کیا جا سکتا جو ایک ہی مصرعے میں یا نظم میں ہر طرح کے الفاظ کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو؟

اب جب کہ ایک نئے اسلوبِ شعر یعنی نئی شاعری کی تشکیل کے پندرہ سال بعد جب نئے شعراء نثری نظم کی تصوّراتی تشکیل کے لئے جد و جہد کر رہے ہیں تو کیا یہ ضروری ہے کہ بلا وجہ اشتعال کا اظہار کیا جائے؟ حقیقت یہ ہے کہ نئے شعراء کا نثری نظم کی طرف رجحان ایک طرح کی خود احتسابی کا نتیجہ ہے کیوں کہ جس طرح نئی شاعری کے اسلوب کو برتا جا رہا ہے وہ ایک لحاظ سے 'کلیشے' کی شکل اختیار کر رہا ہے۔ ایک ہی طرح کے تجربات اور استعاروں کی تکرار سے نئی شاعری کا پھیلاؤ کسی قدر رُک گیا ہے۔ نئے شعراء کے فوری بعد کی نوجوان شعراء کی نسل ابھی تک نئی شاعری کے اسلوبِ شعر سے باہر نکل نہیں پائی۔ اگرچہ نئی شاعری نے انفرادی طور پر کسی 'شاعرِ کبیر' کو پیدا نہیں کیا ہے،

تاہم من حیث المجموع نئی شاعری کے اسلوب میں 'شعرِ کبیر' کے امکانات پوری طرح موجود ہیں۔ ادبی تاریخ کے اعتبار سے نئی شاعری نے زبان و بیان اور رقبۂ تجربات میں شکست و ریخت اور تعمیر کی وسیع تر 'مشق' کی ہے اور جسے 'شعرِ کبیر' کی آفرینش کے لئے بطورِ خام مواد استعمال کیا جاسکتا ہے۔

نثری نظم، منثور شاعری، غیر عروضی نظم وہ مختلف اصطلاحات ہیں جنہیں آجکل زیرِ نظر اسلوبِ شعر کے لئے استعمال کیا جارہا ہے، یہ اصطلاحات بذاتِ خود ایک تناقص کا شکار ہیں اور ان میں ایک اعتبار سے معذرت کا پہلو بھی ملتا ہے یعنی یہ ایسی شاعری کا مرکب ہے جس میں کبھی وزن کا التزام کیا جاتا ہے اور کبھی نہیں۔ نثری شاعری کے بارے میں یہ مشاہدہ شاعری کے ایسے ناقص تصور پر دلالت کرتا ہے جو عروضی وزن کو لازمۂ شعر قرار دیتا ہے۔ بوطیقا سے مقدمۂ شعر و شاعری تک، ہر نقاد نے عروضی وزن کو شاعری کے تصور میں اتنی مرکزیت نہیں دی ہے جتنی خود شعراء نے دی ہے۔ جہاں تک اُردو شعراء کا تعلق ہے انہوں نے اصوات اور آہنگوں کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کی بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔ زبان کا نامیاتی آہنگ معنی و صوت کا ایسا بہاؤ ہے جو ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور جو صوت کو معنی کا جزو بنا کر مافی الضمیر کو اپنی گرفت میں لیتا ہے، اس کا وجود سیاق و سباق کی تعمیر سے پیدا ہوتا ہے جس میں نغمگی اور تنظیم کا رجحان خارج میں موجود کسی صوتی پیرائے کی پابندی کی بجائے اندرونی حرکت سے معرضِ وجود میں آتا ہے، گو ایسے صوتی پیرائے کا اس طرح تجزیہ تو نہیں کیا جاسکتا جس طرح کسی شعر کی تقطیع کی جاتی ہے۔ البتہ اسے محسوس کیا جانا ممکن ہے۔ آہنگ کا تصور داخلی بلکہ نامیاتی آہنگ کا دوسرا رخ ہے ... آہنگ

کی نسبت زیادہ انہماک کی طالب ہوتی ہے، یہ شاعر کا زبان کے ساتھ رشتۂ مؤانست کے مختلف مدارج کو ظاہر کرتا ہے کہ اسے کس حد تک لسانی سلسلوں کی تعمیر کے ذریعے صوت و معنی کے ہم آہنگ پیرایہ کی تعمیر پر عبور حاصل ہے۔ نامیاتی آہنگ ان معانی میں عروضی آہنگ کا تخالف ہوتا ہے کہ اول الذکر پیروی کی بجائے شعر کی تخلیق سے قبل آہنگ کے کسی معین ڈھانچے کو فرض نہیں کرتا ہے جب کہ مؤخر الذکر کا دائرہ کار ماقبلِ وجود آہنگ کی پیروی کرتا ہے اور یہ کہنا کہ معین بحور ہی آہنگ کا واحد اور حتمی ذریعے ہیں، آہنگ کا ایک ناقص تصور ہے۔

اعلیٰ درجے کی القائی نثر میں بھی ایک طرح کا آہنگ ہوتا ہے جو دراصل جملوں کے باہمی انضمام اور لفظوں کی نشست و برخاست اور مافیہ کے موتیف سے پیدا ہوتا ہے، آہنگ کے ایسے تصور کو غالب، کامیو اور نطشے کی نثر میں تلاش کیا جا سکتا ہے کیا اس قسم کی القائی نثر کو شاعری کا قائم مقام کہا جا سکتا ہے؟ کیا شاعری اور نثر اور اک کی دو ایسی مملکتیں ہیں جنہیں ایک دوسرے کا نعم البدل کہا جا سکتا ہے؟ کیا وزن ہی نثر اور نظم کا خط امتیاز ہے؟ —— نظم وہ ہے جسے گایا جا سکے، نثر وہ ہے جسے ادا کیا جا سکے —— کیا شاعری اور نثر ایک دوسرے کا تخالف ہیں؟ کیا نثر کی تخلیق اور شاعری کی آفرینش کے لئے دو مختلف قسم کے حسی نظام درکار ہیں؟ کیا شاعری اور نثر میں لفظوں کا منصب بدل جاتا ہے؟ یہ وہ استفسارات ہیں جن کا تعلق براہِ راست تخلیقی عمل اور اس کی غرض و غایت سے ہے کہ ایک خصوصی پیرایہ کیونکر خلق کیا جا رہا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ نظم اور نثر ان معانی میں ایک دوسرے کا تضاد نہیں ہیں بن

معانی میں سائنس اور مذہب ہیں۔ یہ ایک ہی سرچشمے سے پھوٹتے ہوئے دو رویے ہیں جن میں رسمی اختلاف تمدنی ضرورتوں کے تحت پیدا کیا گیا ہے۔ انسانی تاریخ اور "انسان شناسی" کی یادداشتوں کے مطابق، تخلیقی اور تاریخی اعتبار سے شاعری کو نثر پر اولیت حاصل ہے، یہ انسان کا قدیم، ابتدائی اور جذباتی اظہار ہے بعد ازاں جب انسان نے اپنی ذات اور اپنی خارجی موقعیت میں معروضیت کا تعلق دریافت کیا تو اس نے اشیاء اور واقعات مرتب کرنے کی کوشش کی، جوں جوں اس نے اپنے آپ کو خارجی طور پر زیادہ منظم کیا، اس نے جامع اور مکمل اظہار کے لئے جملہ سازی کا فن ایجاد کیا، اُس نے لفظوں کی ترتیب سے ایک ایسی مارفالوجی مخترع کی جس نے انسان کے فوری اظہار میں ٹھہراؤ پیدا کیا، لفظوں کے معنوی ابہام میں قطعیت پیدا کی، اور معاشرتی سطح پر افہام کا رابطہ استوار کرنے کے لئے مافیہ کو چھوٹی چھوٹی معنوی اکائیوں میں تقسیم کر کے اسباب و علل کے ذریعے الفاظ کو واقعات کی منطق کا پابند کیا۔ اس طرح زبان جو ابتدا میں مزاجی تھی، ایک نئی معروضیت سے آشنا ہوئی۔ شاعری سے نثر اور نثر سے پھر شاعری کی طرف کا سفر ذہن انسانی کے مختلف مدارج اور ضرورتوں کا مظہر ہے۔ نثر میں مجلسی اور معاشرتی اظہار کے لئے لفظوں کو بطورِ معروض استعمال کیا جاتا ہے، اور عموماً لفظ کو اس کے صرف و نحو کے سیاق و سباق سے باہر نکلنے کا موقعہ نہیں دیا جاتا ہے، اس طرح لفظوں کا استعمال اپنے مافیہ کی قطعیت اور اپنے نحوی سیاق و سباق کا پابند ہو جاتا ہے، اِس کے برعکس، جب بھی نثر کو منطق اور صرف و نحو کے ضابطہ اخلاق سے آزاد کر کے مافیہ کی ضرورتوں کے تحت منظم کیا گیا ہے تو وہ خود ایک ایسی منطق کو جنم دیتی ہے جو

جملوں کی قضیاتی ہیئت کی نفی کرکے کافی حد تک شاعری کا نعم البدل بن جاتی ہے۔

جس طرح نثر کی کوئی جامع تفسیر مہیا کرنا محال ہے، اس طرح شاعری کی کوئی مفصل اور غیر متنازعہ تعریف فراہم کرنا بھی مشکل ہے۔ بااین ہمہ شاعری کا تعلق انسان کی جذباتی اور تخیلاتی کائنات میں موجزن احساسات اور ارتسامات کے تشکیلی اظہار سے ہے۔ گو اعلیٰ درجے کی تخیلاتی اور جذباتی نثر بھی، کم و بیش، یہی وظیفہ ادا کرتی ہے۔ لیکن صرف فرق اتنا ہے کہ نثر کی رینج شاعری کی نسبت زیادہ وسیع ہوتی ہے، کیوں کہ ان معانی میں نثر ان ضابطوں کی اطاعت کی پابند نہیں ہے جو شاعری کے لئے مخترع کئے گئے ہیں۔ شاعری میں نغمگی کے لئے وزن کے التزام کو ضروری سمجھا جاتا رہا ہے، اور جوں جوں شاعری کی مختلف ہیتیں وجود میں آتی گئیں، شاعری کے ضابطہ اخلاق میں اصول و ضوابط کا اضافہ ہوتا گیا، اس طرح امتداد زمانہ سے شاعری ایک طرح کی مصنوعی رسمیت کا شکار رہی ہے اور دانستہ طور پر نثر اور شاعری کے فاصلوں میں اضافہ کیا گیا ہے۔ اور اس پراسس میں سب سے پہلے منطقیوں نے اپنی بالادستی کو قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے قضیوں کی تشکیل اور بیان کی قطعیت کے لئے ان تمام وسائل شعر کے استعمال سے اجتناب کیا ہے، جو مافیہ کو دھندلا دیتے ہیں اور بقول وٹگنسٹین زبان کا پیرایہ اس کے منطقی پیرائے کی متابعت کرتا ہے۔ رسل اور وٹگنسٹین جس "آفاقی زبان" کی تشکیل کے خواہاں ہیں، وہ زبان کا ایسا متمیّہ تصور ہے جو ناقابل بیان کو قطعی طور پہ بیان تو کرسکتا ہے لیکن اس طرح زبان ایک طرح کی خود میکانکیت کا شکار کر دیتا ہے جو معانی کی تعمیر کی بجائے معانی کو پیش کرتی ہے، اس سے "آئیڈیو لیجی"

پیدا ہوتی ہے وہ شمار اور مشارالیہ کو جامد بنا کر "خبر" کی صرف ایک ہی سطح پیدا کرتی ہے جس میں تصدیق یا تائید ہی سب سے بڑے اصول بن جاتے ہیں، اس میکانیکس میں انسان کا زبان کے ساتھ داخلی رشتہ پس پشت چلا جاتا ہے اور لفظ کا مابعد نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ دراصل منطق کا تعلق بیان کی صحت کے ساتھ ہے جب کہ شاعری تشکیل معانی کا ایک وظیفہ ہے، منطقی جس قسم کی نثر کو رائج کرنا چاہتے ہیں وہ یقیناً شاعری کا تضاد ہے۔ کیونکہ یہ شاعری کے وجود سے انکار کی ایک شکل ہے۔

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ نثر کو تصورات کی تشکیل اور عقلی استدلال کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جب کہ شاعری کو انسان کی جذباتی سیرت کشی کے لیے بروئے کار لایا جاتا ہے۔ یہ عمومی مشاہدہ بھی ایک ناقص قضیے کی حیثیت رکھتا ہے۔ کیوں کہ تخلیقی عمل میں اس قسم کی حد بندی کو ملحوظ رکھنا ناممکن ہے۔ لفظ کی حیثیت اور اس کے رُخ کا دار و مدار فنکار پر ہے۔ منطقی نثر میں استدلال کے دوران لفظ اور اس مشارالیہ کے درمیانی مروجہ فاصلے کو کم سے کم کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس جذباتی اور تخلیاتی نثر میں لفظ سے زیادہ لفظ کا مابعد اہم ہوتا ہے۔ شاعر لفظ کے ذریعے ایسی کائنات کو معرضِ وجود میں لاتا ہے جو موجود ہوتے ہوئے بھی ٹھوس اشیاء کی طرح موجود نہیں ہوتی، ہر تجربے اور ہر علم کا آغاز "ادراکِ حسی" سے ہوتا ہے جو بعد "ادراکِ عقلی" کی صورت اختیار کرتا ہے۔ یہ عمل شاعری اور تخلیقی نثر دونوں میں موجود ہوتا ہے۔ دراصل شاعری اور نثر کی کارکردگی کو متذکرہ بالا خانوں میں پابند نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ شاعری میں تصورات کی تشکیل کی جا سکتی ہے اور اس طرح نثر میں شاعری کا قرینہ پیدا کیا جانا ممکن ہے!

اب جب کہ اُردو شاعری کے پنڈال میں نثری نظم کا اسلوب اپنا جواز پیدا کر رہا

ہے تو اس کی تحریک سہل انگاری یا کج روی کی پیداوار نہیں ہے، بہ وجہ شاعری اور یہی شاعری میں پیدا شدہ بعض بدعتوں اور "کلیشیز" سے نجات حاصل کر کے شاعری کی تخلیق کو ایک نئی اسلوبیات سے روشناس کرانے کا عمل ہے، جو لفظ کے مابعد کی دریافت کے ذریعے شاعری میں لفظ کی نئی "اناٹوجی" پیدا کرتا ہے، اور اس کی ایک غایت صوت و معانی کے الحاق کے ذریعے ایک نیا عالم صوت و معانی تعمیر کرنا ہے جو اس عہد کے شور و غوغا کو اپنے اندر سمو کر تجربے اور شعری اظہار کے فاصلوں کو کم کر سکے، ان لہجوں، علوم اور مادی معروضات کو، جو ہماری آج کی دنیا میں در آئے ہیں، انہیں اپنے اندر سمو سکے۔

ایک اعتبار سے شاعری بھی اناٹوجیکل عمل ہے جسے بلا تکلف فلسفہ کا ایک شعبہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہر فلسفہ کا آغاز "تفتیش" سے ہوتا ہے جو بالآخر صداقت یا حقیقت کے کسی نہ کسی تصور کی تشکیل پر منتج ہوتا ہوا اپنی ہیئت ترکیبی کی "خبر" دیتا ہے، شاعری بھی "خبر" کا ایک ذریعہ ہے جس کی کسی تجربہ گاہ میں تحلیل تو نہیں کی جا سکتی تاہم اس کے صدق سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ کیا انسان کی محسوساتی کائنات، اس کے نفسیاتی ردعوامل اور اس کی جبلتوں سے پیدا شدہ عالم واردات اس طرح موجود نہیں ہیں جس طرح خود انسان کا وجود ہے؟ کیا انسان کے یہ رویے انسانی کائنات کے محرک نہیں ہیں؟ بے شک شاعری ہی وہ ذریعہ ہے جس کے ذریعے انسان کے ارادے اور جبلت کی اطلاع ملتی ہے، یعنی شاعری لفظوں کے اتصال سے پیدا شدہ وہ فیبرک ہے جو انسان اور اس کی خارجی موضوعیت میں تعلق کی نوعیت کو استوار کرتا ہے، اور اسی نامیاتی کے عمل کے ذریعے شاعر نہ صرف لفظ کا مابعد دریافت کرتا ہے بلکہ

لفظ، شے، اور انسانی ردّ عمل کو ایک دوسرے سے پیوست کرتا ہے، انسان اور اس کے ارد گرد کے مظاہر میں تعلق دریافت کر کے انسان کی معنویت کا جواز تلاش کرتا ہے، اس طرح انسان کا انسان کے ساتھ تعلق، انسان کا تاریخ کے ساتھ رشتہ غرضیکہ جہاں بھی انسانی جبلت اور اس کا جذباتی عمل کارفرما ہوتا ہے، شاعر اس کا احاطہ کرتا ہے، اور ایک زمانی اور مکانی سیاق و سباق میں حواس سے حاصل شدہ معلومات اور ذہنی عمل سے پیدا شدہ تصورات کے ذریعے حقیقت کا تصوّر مخترع کرتا ہے۔ یہی وظیفہ فلسفہ کا ہے! شاعر زندگی کو قضیوں میں تقسیم کرنے کی بجائے زندگی کا ادراک ایک زندہ حقیقت کے طور پر کرتا ہے، حیات و کائنات میں ربط تلاش کرتا ہے، اس سارے عمل میں جذباتی شدت اور متخیلہ کا عمل اس کی دو براق قوتیں ہوتی ہیں۔ شاعری کی تخلیق کا سارا ڈرامہ الفاظ کے ذریعے معرض وجود میں آتا ہے، الفاظ کی ترتیب اور ان کا سیاق و سباق گویائی کی خواہش کا نتیجہ ہیں۔ کیا شاعر الفاظ سے باہر رہ کر سوچ سکتا ہے؟ کیا کوئی سوچ غیر لسانی ہو سکتی ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ جو سوچ اور احساس لسانی یا عددی پیرائے میں اپنے وجود کا اعلان نہیں کرتی اس کا وجود مشکوک رہتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ الفاظ ہی تجربات اور ذہن کے اندر موجزن تحریکات کو معروضیت عطا کرتے ہیں، وگرنہ جو کچھ احساس میں مخفی ہے وہ عدم وجود ہے، شاعر اس عدم وجود سے وجود کی مملکت تعمیر کرتا ہے، وہ اشیاء، مظاہر اور تجربات کی تجرید اور تجسیم دونوں کو بروئے کار لاتا ہے۔ تجرید شے کا تصوّراتی وجود ہے اور تجسیم اس تصور سے پیدا شدہ ایک تعمیم ہے۔ درخت کا تصور درخت کی ہیئت سے متشکل عناصر سے پیدا ہوتا ہے، اور اس کی تعمیم وہ بے شمار درخت ہیں جنہیں

ایک دوسرے سے ستمیز نہیں کیا جا سکتا، شاعر تجرید سے تجسیم اور پھر اپنی جذباتی صورت حال میں اس تجسیم سے تجرید کا قرینہ مرتب کرتا ہے، یعنی وہ شئے " از خود کو " شئے برائے خود" اور " شئے برائے خود" کو " شئے از خود" میں منتقل کر کے ایک ہی تصور کی تجرید اور تجسیم کو انسانی سیاق و سباق کے حوالے سے نافذ کرتا ہے، اس طرح شاعری الفاظ کا مابعد دریافت کرتے ہوئے تصور اور تجربہ میں الحاق پیدا کر کے لسانی پیرائے کے ذریعہ ادراک اور اظہار کا جو اسلوب مرتب کرتی ہے وہ تخیلاتی اور جذباتی ہونے کے باوجود حقیقی ہوتا ہے!

لفظ کا وجود جاننے کے لئے ضروری ہے کہ اسے کھل کھیلنے کا موقع دیا جائے، اس کے گرد رواجی تلازماتی ہیولوں کو جھٹک کر لفظ کے وجود یا شئے کے تصور کو اس کی شناخت کا نقطہ آغاز بنا کر لفظ کا ایک نیا مابعد دریافت کیا جائے۔ لفظ کا مابعد لفظ یا شئے کے تصور کا وہ جز و ہے جو اس سے نکل کر اپنا ایک الگ وجود تعمیر کر لیتا ہے! یہ لفظ کی وہ کائنات ہے جو اس کے تمام تر معنوی اور تلازماتی امکان کا احاطہ کرتی ہے۔ لفظ فی الاصل شئے کا تصور ہے، یہ شئے کی ماہیت، خصوصیت اور اس کے مجموعی وجود کا استعارہ ہے۔ لفظ کا سیاق و سباق اس کے مابعد کے امکان کو ظاہر کرتا ہے، یہ وہ قرینہ ہے جو لفظ کی جہتوں کا جواز مہیا کرتا ہے، شاعری میں الفاظ کی جو لغت مرتب ہوتی ہے اس میں لفظ انسان کی جذباتی کائنات سے منسلک ہو کر اپنے معنوی وجود اور مابعد کا آئیکون بن جاتا ہے، اس حالت میں الفاظ جو "خبر" فراہم کرتے ہیں ان کی صداقت اور تائید انسانی سرشت میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ شاعری کا تعلق صرف جذبات کے اظہار سے نہیں، یہ انسانی نفس کی کل

واردات کا احاطہ کرتی ہے، شاعری کو فلسفے کا ایک شعبہ قرار دینے کے لیے اس کی ہیئت اور وسائل کو از سرِ نو مرتب کرنا لازم ہے۔

شاعری اور نثر میں فروعی اختلافات قائم کرنے کا رواج درحقیقت زبان کے تخلیقی عمل کو مختلف شعبوں میں تقسیم کرنے کی کوشش ہے، شاعری کی ہیئت کو وزن، تشبیہوں، استعاروں اور جذبات کے اصرار کے ذریعے جداطور پر قائم کیا گیا ہے۔ اس کے برعکس نثر کی بذاتِ خود کوئی باقاعدہ ہیئت نہیں ہے، یہ زبان کا ایک ایسا بہاؤ ہے جس میں صرفی و نحوی لوازمات کی پابندی زیادہ باقاعدگی سے کی جاتی ہے، نثر منطقی ہوتی ہے، اس میں تعقلات کو پیش کیا جاتا ہے، اس میں اشیاء اور واقعات کی تفصیلاً صراحت کی جاتی ہے۔ نثر کی ہیئت کے بارے میں یہ مشاہدات یک طرفہ ہیں، کیونکہ یہ خصائص شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ دانتے کی ڈیوائن کامیڈی، گوئٹے کا فاؤسٹ، لکریشس کی "بادل" ہومر کی "اوڈیسی" ایسی منظومات ہیں جن میں ہر جگہ جذبات کا اظہار نہیں، واقعات، مباحث، فلسفہ، اخلاقیات، مابعد الطبیعات غرضیکہ وہ سب کچھ ملتا ہے جس کا تعلق انسان کے نفس اور ذہن سے ہے۔ مثلاً فاؤسٹ میں وہ حصے جہاں گوئٹے اپنے عہد کی اخلاقیات اور علم کی فضیلت کا ذکر کرتا ہے، وہ منظوم ہونے کے باوجود ان معانی میں شاعری کا نمونہ نہیں ہیں، جن معانی میں شاعری کا تصور اردو ادب میں مروج ہے۔ شاعری میں اچھی نثر اور اچھی نثر میں شاعری تخلیق کی جاسکتی ہے۔ ایذرا پاؤنڈ کے کانتوز میں مختلف مقامات پر نثر کا استعمال، نثر اور شاعری کے درمیانی فاصلوں کو ختم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شاعری میں عروضی وزن کی عدم موجودگی سے صرف اس کی ساخت۔ نغمگی میں کمی آجاتی ہے لیکن یہ یاد رہے کہ منظوم شاعری میں سے

اوزان کو حذف کرنے سے نثری نظم جنم نہیں لیتی کیونکہ یہ شیوۂ شعر اپنی اسلوبیات کا اہتمام کسی قدر اختلاف سے کرتا ہے۔ ابھی تک اردو شاعری میں جو معدودے چند نثری نظمیں لکھی گئی ہیں، ان میں سے اکثر اتنی مکروہ ہیں جتنی نیاز فتحپوری اور سجاد حیدر یلدرم کی ساختہ انشائے لطیف۔ ان سے ہر صورت میں گریز کرنے ہی میں عافیت ہے۔ دگرنہ نتائج آپ کے سامنے ہیں۔

نثری نظم اپنی تکمیلی شکل میں نثر اور شاعری دونوں کا تخالف پیدا کرکے بذاتِ خود ایک اسلوب بن جاتی ہے، یہ اینٹی پوئیٹری، تخالفِ شعر ہے کہ یہ نہ صرف شاعری کے مستند لوازمات سے گریز کرتی ہے بلکہ نثر کے تمام تر سانچے کو بھی قبول نہیں کرتی:

۱۔ یہ مروجہ شاعری کے عروضی پیرایے کو قبول نہیں کرتی۔

۲۔ یہ مروجہ شاعری کے قافیوں اور ردیفوں کو بروئے کار نہیں لاتی۔

۳۔ یہ کسی خارجی رسمی شعری ہیت کی متابعت نہیں کرتی۔

۴۔ اس میں مصرعوں کی تقسیم غزل، نظم یا نظم آزاد یا کسی اور مروج صنفِ شعر کے مطابق نہیں ہوتی۔

۵۔ یہ بے ہیئتی کی ہیئت ہے۔

۱۔ یہ منطقی، بیانیہ اور تجزیاتی نثر کے اسلوب سے گریز کرتی ہے۔

۲۔ اس میں مصرعوں کی ''مارفولجی'' افادی نثر سے مختلف ہوتی ہے۔

۳۔ اس میں نثر کا غیر استعاراتی پیرایہ نہیں ہوتا۔

۴۔ یہ نثر کے تفصیلی انداز سے گریز کرتی ہے۔

۵۔ یہ زبان کے بہاؤ کی ایک تشکیل ہے۔

اس اعتبار سے نثری نظم، تخالف شعر بھی ہے اور تخالف نثر بھی' یہ ہر دو کی رسمی ہیئت کو شکست کرتی ہے یہ دراصل بے ہیئتی کی ایک ہیئت ہے جو ہیئت کے ہر طرح کے ماقبل وجود تصوّرات اور تلازمات سے آزاد، ہو کر تخلیق کے دوران اپنا فنی اور تصوراتی اہتمام غیر مروجہ طریقے سے خود کرتی ہے، یہ نہ تو آزادی کی بے جا خواہش کا نتیجہ ہے اور نہ روایت سے بے محابا انکار کا، یہ ہیئتی اور رسمی شاعری کی نسبت ایک زیادہ کٹھن آزمائش ہے جو شاعر کے ہنر کو عروج کا راستہ بھی دکھا سکتی ہے، اور اس کی سلیت کا پردہ بھی چاک کر سکتی ہے، یہ زبان کے تخلیقی پیرائے کا ایک نیا امکان ہے جس کی تشخیص کے لئے نثر اور شاعری کے رسمی تصوّرات کا انہدام ناگزیر ہے۔

شاعری اور نثر میں الفاظ کے استعمال کے جداگانہ طریقے معاشرتی اور تمدّنی حاجتوں کا نتیجہ ہوتے ہیں، تخیلاتی اور جذباتی نثر اور شاعری میں لفظ احساس اور تخیل کی گرفت میں ہوتا ہے جبکہ منطقی اور افادی نثر میں وہ قطعیت اور افادیت کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔ نثری نظم میں لفظ کا استعمال نہ تو ساختہ جذباتیت کا متحمل ہو سکتا ہے (کیونکہ اس سے جذباتیت کی قلعی کھل جاتی ہے) اور نہ ہی یہ منطقی اور افادی نثر کی منطقیت کو قبولتی ہے کہ اُس سے اس کے جواب مضمون ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ ایسی دوغلی صورتِ حال میں لفظ اور اس کے سیاق و سباق کو ایک طرف احساس اور تصوّر کی نئی سطح دریافت کرتی ہے تو دوسری طرف اس نے نثری نظم، کے مجموعی آہنگ میں ایک پیوند کا فریضہ انجام بھی دینا ہے۔ یہ نثر اور شاعری کے ساختہ طمطراق اور آوردہ ننگی، سپاٹ پن اور تصنع کے درمیان ایک ایسا خطہ ہے جو تجربے کی رد ٹیدگی اور زبان کے نسرین ہماتہ میں انتعال کا موقعہ فراہم کرتا ہے، جو شاعری کو ایک مخصوص نظامِ صوت

جا پیروی سے آزاد کر کے ما نیہ کے نامیاتی آہنگ کو تنظیم کا محور بناتا ہے۔ نثری نظم میں معنویت کی تعمیر کا بوجھ براہ راست الفاظ اور ان سے پیدا شدہ لسانی پیرایے پر پڑتا ہے۔ وہ لفظ اور شاعری میں عروضی وزن یا اس نوعیت کی دوسری مداخلتوں کو پسند نہیں کرتی "نثری نظم" میں عروضی وزن کی جگہ تجربے کا نامیاتی آہنگ لے لیتا ہے۔ یعنی وہ دھڑکن جو محور کی صورت میں تجربے کا محرک ہوتی ہے وہ تجربے کے مختلف معنوی اجزاء میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے، وہی دھڑکن مکمل شکل میں نثری نظم کا لہجہ یا لحن بن جاتی ہے:

"اے شاعر! اے دولسانی شاعر اور تم دو شاخہ اشیاء کے درمیان خود ایک تنازعہ ہو۔

انسان پر دیوتا حملہ آور ہے! انسان تذبذب طریقے سے محوِ کلام ہے۔

... آہ اس انسان کی مانند جو پردوں اور جھانکر کی کشمکش میں غارتگر عقابوں کی عروسی کے درمیان اُلجھا ہوا ہے......

ہم گزرتے جارہے ہیں اور ہمارے سائے بھی ..... عظیم تخلیقات صفحہ بہ صفحہ، عظیم تخلیقات لیے بصر خیال آفرینی کی سفیدی میں مستقبل کی جھولی نکالنے کی جگہوں میں خاموشی کے ساتھ تخلیق ہوئی ہیں، ہم وہاں سے عظیم ورق دار چٹانوں کے تہہ دار صفحوں سے اپنی نئی تخلیقات حاصل کرتے ہیں۔" (دیوائیں: پرس)

'نثری نظم' میں نامیاتی آہنگ کا تعلق ایک سطح پر نو مافیہ سے ہوتا ہے اور دوسری طرف مافیہ لہجے کو بنیاد بنا کر APPROXIMATION کے عمل سے کام لیتا ہے، مثلاً اُردو نثر کے کسی جملے کی تقطیع کی جائے تو اس میں قریب قریب "فعلن" کے رکن کی غیر ارادی تکرار کا اسلوب ملے گا، یعنی "فعلن" ایک ایسا رکن ہے جو نثر کے آہنگ کے قریب تر ہے، اور اس کی APPROXIMATION کی یہ صورت ہوگی کہ شاعر یا تو نظم میں اس آہنگ کی طرف رجوع کرے یا پھر اس سے بتدریج فاصلہ پیدا کرتا جائے، اس ترکیب سے آہنگ کی جو صورت پیدا ہوگی، وہ نہ تو رسمی نظام صوت کی طرف مراجعت پر دلالت کرے گی، اور نہ ہی اس اسلوب میں سپاٹ پن کو پیدا ہونے دے گی۔ اس دلیل سے "نثری نظم" کو ایک مرتبہ پھر کلاسیکی نظامِ صوت کے سپرد کرنا مقصود نہیں، بلکہ ایک ایسے نثری آہنگ کو پیدا کرنا ہے جو ان تمام اصوات کو اپنے اندر سمونے کا قرینہ رکھتا ہو جو ہماری جذباتی زندگی میں در آئے ہیں۔ 'نثری نظم' کی تصوّراتی تشکیل کے لئے ضروری ہے کہ ماہیت شعر کی مکرر تشریح کی جائے، اس کے عناصر ترکیبی کو از سرِ نو مرتب کیا جائے تاکہ ہماری مروجہ شاعری کے مزاج اور موجودہ صنعتی زندگی میں آئے دن کے تغیرات سے جو بُعد پیدا ہو چکا ہے اس میں فوریت کا رشتہ استوار کیا جا سکے، اور ایک ایسا پیرایۂ احساس بانت کیا جائے جو ہر تجربے کا متحمل ہو سکے، لیکن یہ اس وقت ہی ممکن ہے کہ ہم اردو زبان کی نغمگی کو نئی شعری لسانیات کے ذریعے اجاگر کریں، کیا یہ لفظ کے مابعد کی دریافت کے بغیر ممکن ہے؟

نثری نظم کے ذریعے تجربات کی تشکیل اور تخلیقی سطح پر زبان کی از سرِ نو دریافت

کے لئے کلاسیکی شاعری کے اسلوب اور نظام عروض سے گہری شناسائی بیحد ضروری ہے۔ نثری نظم کلاسیکی اور مروجہ شاعری سے ایک واضح انحراف ہے۔ وہی شاعر انحراف کی جرأت کر سکتا ہے جو ایک شعری اسلوب کی روایت پر عبور رکھتا ہو، کیونکہ ماضی کی شعری روایت سے لاعلمی اور نثری نظم کے ذریعے تجربات کی تشکیل کا نتیجہ اسی قسم کی شاعری ہے جو آج کل کے نثری شاعر کر رہے ہیں۔

نثری نظم اور بے ہئیتی

نثری نظم شاعری میں بے ہئیتی کا تخلیقی تجربہ ہے۔ بے ہئیتی ہئیت کے کسی نہ کسی تصوّر کے وجود کو فرض کر کے اس سے جدا ہو جاتی ہے! جو کچھ کسی ایک مخصوص دائرے سے باہر ہے وہ بے ہئیت ہے، تاہم یہ ضروری نہیں ہے کہ جو کچھ بے ہئیت ہے وہ منتشر ہے، اور جو کچھ منتشر ہے وہ بھی انتشار کی ترتیب سے عاری ہے۔ کوئی انسانی فعل، عادت، یا شئے ہئیت کے لباس سے آزاد نہیں ہو سکتی ہے۔ ذہن انسانی کے ارتقا کی داستان سے ہمیں یہ نشان ملتا ہے کہ اس کی کارکردگی احساساتی اور فکری ہئیتوں میں نمایاں ہوتی رہی ہے ہئیت ترتیب ہے جس سے رہا ہونا ممکن نہیں ہے۔ ذہن انسانی کا سب سے اہم کارنامہ حروف تہجی کی ایجاد ہے جو صوت سے معانی کی ہئیت سازی کا ایک عظیم عمل ہے۔ فکر زبان کے حوالے سے فروغ پاتا ہے، اس طرح زبان ذہن انسانی کی دستاویز ہے۔ صوت سے تعیناتی معانی کا تصور بھی ایک طرح کی ہئیت سازی ہے۔ بیشتر فنون لطیفہ بھی اسی طرح لفظی اور صوتی ہئیتوں کے توسط سے اظہار کی صورتیں ہیں۔ فارملیزم معنویت کی ترتیب اور ان کی شناخت ہے، جب یہی فارملیزم میکانکی شکل اختیار کر لیتا ہے تو پھر ظاہری ہئیت باطنی یا اندرونی ہئیت سے منقطع ہو کر ایک کھوکھلا ڈھانچہ بن جاتی ہے۔

ادبیات کے میدان میں بھی مختلف تجربات کو ان کی ہیئتوں کے ذریعے پہچانا جاتا ہے، افسانہ، ناول، ڈرامہ، نظم، غزل تخلیقی ذہن کے مختلف مظاہر ہوتے ہیں۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ ان اسالیب کی ترتیب کے معیار اور اصول وضع کئے جاتے رہے ہیں۔ جو اصول سازوں کے ہاتھوں ایسے اٹل ضابطوں کی شکل اختیار کر چکے ہیں کہ ان سے سرمو انحراف مخاصمانہ طعنوں کو دعوت دینا ہے۔ جب کسی تخلیقی عہد میں فارملیزم پر اصرار تخلیقی عمل پر غالب آجاتا ہے تو پھر تصنع جنم لیتا ہے۔ یہ دعویٰ اپنے طور پر درست ہے کہ ہر ہیئت اپنی وضاحت کے معیار خود متعین کرتی ہے یعنی اپنی ترتیب سے اپنے افہام کا قرینہ فراہم کرتی ہے۔ جو فارملیزم پر اصرار کرتے ہیں وہ تخلیق کے افہام کو اس کی معنویت ہیئت سے جدا کر کے اس کے خارجی ڈھانچے کو اس کے محاسن کا معیار بناتے ہیں۔ اس قسم کا واہیات فارملیزم اردو شاعری میں اس حد تک در آیا ہے کہ شاعری کی مختلف ہیئتوں میں زبان کے استعمال میں بھی ٹکسالی، غیر ٹکسالی، شاعرانہ اور غیر شاعرانہ الفاظ کی لغو نوع بندی ملتی ہے۔ چنانچہ اردو شاعری میں ہیئتوں کی پابندی کے اصول کو اس قدر دہرایا گیا ہے کہ شاعری میں تجربہ کے عمل کا مکمل طور پر سدباب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح یہ رویہ بھی ناقابل فہم ہے کہ عاشقانہ خیالات کے اظہار کے لئے غزل، تعریف کے لئے قصیدہ، حزن کے لئے مرثیہ اور جہاں کچھ واضح نہ ہو رباعی یا قطعہ لکھا جانا چاہیئے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ فنکار کا جذباتی مزاج اس قسم کی تخصیص کے ذریعے اپنا اظہار نہیں کرتا، وہ کلیت میں رونما ہوتا ہے، ایک رویے کے عقب میں پوری شخصیت موجود ہوتی ہے۔ اسی طرح تخلیقی عمل میں شاعر کا جذباتی تجربہ ضروری طور پر یہی صورت

اختیار نہیں کرتا ہے جس کے اظہار کے لئے شاعر نے ماقبل وجود ہیئت کے تصور کو قبول کیا ہوتا ہے۔ چنانچہ ہیئتوں کی تخصیص کے تصور کو مد نظر رکھ کر تخلیقی عمل باطنیہ کی اندرونی اور خارجی ہیئت میں تنانس پیدا کر سکتا ہے۔

فرانس میں اینٹی ناول اور مختلف زبانوں کے جدید ادب میں اینٹی پوئٹری کی تحریکیں ہیئتوں کی اسی جبریت کے خلاف احتجاج کی مختلف شکلیں ہیں۔ ہر دو تحریکوں میں تخلیقی تجربات کی نوعیت کو بدلنے کے لئے شاعری اور ناول کے فارمل ڈھانچوں کو توڑا گیا ہے، آلان راب گیریئے، فلیپ سولیر کے ناول اور تزاکو پریوئیر کی نظمیں کلاسیکی اور حقیقت پسندانہ فن کے اسلوب تعمیر سے انحراف کی وہ مثالیں ہیں جن سے کم سے کم یہ واضح ہوتا ہے کہ تجربہ کی تخلیق کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ فنکار کے تجربہ کا اسلوب فارمل ہیئت کے ساتھ مطابقت پیدا کرے۔ ہیئت تخلیقی تجربہ کے ساتھ اس کے باطن سے نمود کرتی ہے، اس اعتبار سے ہیئت تجربے کی تعمیر کا اندرونی عمل ہے نہ کہ پہلے سے موجود وہ اصول ترتیب ہے جس کی روشنی میں فنکار کو اپنے تجربے کو مرتب کرنا چاہیئے۔ نثری نظم بھی ہیئتوں کے کلاسیکی فارمل اسلوب ترتیب کے انحراف سے جنم لیتی ہے۔ سوزن برنار اپنی کتاب "نثری نظم" میں لکھتی ہے کہ نثری نظم اپنے اندر تعمیر اور تخریب کا قوی رجحان رکھتی ہے۔

سوزن برنار کا یہ بیان بھی اس تصور کو تقویت دیتا ہے کہ نثری نظم مروجہ شعری ہیئت کے اصولوں پر اعتقاد نہ کرتے ہوئے اپنی تعمیر کا سلیقہ خود وضع کرتی ہے۔ چنانچہ یہ کہنا کہ نثری نظم کسی ہیئت کی مالک نہیں ہے، اپنے تئیں ایک غلط دعویٰ ہے۔ یہ شعری ہیئت کی خیر انثری کی بجائے ہیئت کی جبریت سے ایک انکار ہے، یہ وہ آزادی ہے جو اپنی ہیئت اور اپنا راستہ خود وضع کرتا ہے۔ نثری

نظم اس وقت ہی اپنا وجود تسلیم کروا سکتی ہے جب تک وہ مروجہ شعری ہیئت کو مار کے اپنے آپ کو وضع نہیں کرتی۔ چنانچہ نثری نظم کی تفہیم کے لئے ان اصولوں پر اصرار کرنا جو کلاسیکی یا مروجہ ہیئتوں کی شاعری کے لئے مخصوص ہیں، محض کم نظری ہے، اور اصول انتقاد کے منافی ہے۔ شاعری کی تحسین میں آہ اور واہ اور مصرعہ اٹھانے کا دور لد چکا ہے، شاعری دل و دماغ کے اشتراک عمل سے خصوصی احساس اور معانی کا صیغہ مرتب کرتی ہے۔

چونکہ نثری نظم، مروجہ تصور نظم یا غزل کے برعکس، کسی فارمولے کی اطاعت کا نتیجہ نہیں ہوتی اس لئے اس کے معانی اور احساس کا اسلوب بھی غیر متوقع ہوتا ہے۔ قاری کی سماعت نہ تو ردیف و قافیہ، مقطع یا اختتامی مصرعوں کی متوقع ہوتی ہے نہ اس کا ذہن انفرادی مصرعوں یا شعروں کے اتصال کے ذریعے معانی کی کلیت کو اخذ کرنے کی توقع لئے ہوتا ہے۔ یہ ظاہری طور پر لفظوں کا ایک گشتالٹ ہے جو ایک سیال کی طرح قرطاس ابیض پر پھیلا ہوتا ہے۔ ہم لفظوں میں سوچتے ہیں اور تصورات لفظی اشکال میں اپنا تعارف کراتے ہیں، احساسات و جذبات اور سوچ کے یہی سلسلے جب مخصوص جذباتی کیفیات میں اپنے آپ سے باہر نکلنے کے لئے منتظم کرتے ہیں اور اپنے معانی کے لفافے کسی خارجی شعری ہیئت کی اطاعت کئے بغیر اتارتے ہیں تو نثری نظم جنم لیتی ہے، اگر شاعر ہیئتی شاعری کا پیرا فریز کرتا ہے تو وہ بھونڈی نثر لکھ رہا ہوتا ہے، اور اگر وہ نثر میں جذباتی رنگت پیدا کرنے کے لئے ہیئتی شاعری کے عناصر داخل کرتا ہے تو وہ شاعرانہ نثر تحریر کر رہا ہوتا ہے۔ چونکہ شاعرانہ نثر اور نثری نظم میں فاصلہ کسی حد تک قریب ہے

اس لئے شاعر کو اپنے تجربے کی تشکیل میں افادی یا منطقی نثر اور ہیئتی شاعری کے فاصلوں کو ملحوظ نظر رکھنا ہوتا ہے۔ الفاظ کا استعمال ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جو اس حفظ مراتب کو قائم کر سکتا ہے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ نثری نظم لفظ کی شاعری ہے! آپ معاً یہ کہیں گے کہ ہر شاعری لفظ کی شاعری ہوتی ہے، ظاہراً آپ کی اور میری بات معنوی طور پر مماثل ہے لیکن میں یہ اصرار کروں گا کہ آپ کے اور میری تشریحات میں زمین و آسمان کا فرق ہے، یہ فرق آپ کی بجائے میں قائم کرنا چاہتا ہوں کہ آپ کے اور میرے درمیان اختلاف رائے قائم ہو کر فریقین کے مابین تنازعے کی بنیاد نہ رہے۔ ابھی تک ہمارے یہاں جو شاعری تخلیق کی گئی ہے اس میں مصرعے کی لفظ پر حاکمیت قائم رہی ہے، لفظ کو مصرعے کی معنویت کی تکمیل کے لئے ایک غلام کی طرح استعمال کیا گیا ہے جس کے نتیجے کے طور پر الفاظ اپنے انشرح کے لئے سکہ بند ہیئت کے تابع رہے ہیں۔ معانی کا یہ طریق کار لفظ کی معنوی تخفیف کا عمل ہے، اس کے برعکس شاعری کی ایک غایت لفظ کی اس معنوی رنگت کو خلق کرنا ہے جو عموماً نظر سے اوجھل رہتی ہے۔ شاعر کا تخلیقی عمل ناقابل بیان کو قابل بیان بنانا ہے۔ جو کچھ پہلے ہی بیان کیا جا چکا ہے اسے مکرر بیان کرنا کاغذ کی سفیدی کو زائل کرنا ہے۔ لفظ ایک مفرد ہے۔ جو لغت کے زرد کاغذوں اور افادی سیاق سے باہر اپنی معنوی فضا پیدا کرتا ہے۔ لائبنز لکھتا ہے کہ جو کچھ ہم سوچتے ہیں اس کا ادراک اس کی سوچ کے ذریعے کرتے ہیں جو اپنے علاوہ کسی اور کے تصور کو بھی جنم دیتی ہے۔ لفظ اپنے مفرد معانی میں صرف اسی شے کے تصور کی نشاندہی کرتا ہے۔

اور جب اسے مصرعے یا مقفول شعر کی معنوی اکائی میں پابند کیا جاتا ہے تو وہ اپنے معانی کی صرف اس رنگت کو اجاگر کرتا ہے جس کی تشکیل کے لئے مصرعہ یا شعر کی اکائی کو وضع کیا گیا ہوتا ہے۔ نثری نظم فی الحقیقت لفظ کی مصرعے کے خلاف بغاوت ہے اور یہ اسلوبِ شعر لفظ کو کسی ایک شے یا تصور کی قطعی سد سمجھنے کی بجائے اسے شے یا تصور کا معنوی امکان گردانتا ہے۔ اس طرح نثری نظم میں "سپرالینگویج" تعمیر کی جاسکتی ہے۔ جس کی طرف رآں بو اشارہ کرتا ہے کہ شاعری TROUVER UN LANGUE ہے۔ زبان کو جب شاعری کے لئے بروئے کار لایا جاتا ہے تو یہ عمل زبان کے معنوی امکانات کی دریافت کا وظیفہ ہے۔

شاعری ناقابل بیان کو بیان کی صفت سے ہمکنار کرکے "سپرالینگوئج" تعمیر کرتی ہے، یہ معانی کے امکان کی وہ لامحدود شکل ہے جو بذاتِ خود اپنے تصور کی امین ہوتے ہوئے بھی بہت سے دوسرے تصوّرات کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ تخلیق کا یہ عمل نثری نظم کے روپ میں زیادہ سہولت کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے کیونکہ یہ زبان و بیان کے ماقبل وجود تصوّرات کی نفی کرکے ایک عظیم تر لسانی عمل کو معرض وجود میں لاتی ہے، اور انجام کے طور پر اپنی ہیئت کا خمیر اپنے تجربے کے اندرونی حرکت سے حاصل کرکے کسی خارجی ماقبلِ وجود ہیئت سے مطابقت کو ضروری نہیں سمجھتی۔ چنانچہ روا روی میں یہ تصور کر لینا کہ نثری نظم ایک بے مہار لفظی انتشار ہے، ذہنی بے بصری ہے، یہ شاعری کے محاذ پر "سپرالینگویج" کی تخلیق کا امکان مہیا کرتی ہے اور اپنے نتیجے کے طور پر صوت و معانی کے فارملیزم کو منہدم کرتی ہے۔

نئی تنقید کی خواہش

جو تنقید معاشرے میں نئے خیالات کی تولید نہیں کرتی، جو تخلیقی رجحانات میں کوئی تبدیلی پیدا کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی، جو منتشر تہذیبی دور میں ترتیب کی نشاندہی نہیں کرتی، جو پسماندہ معاشرے میں استحصالی قوتوں کے خلاف صف آرائی نہیں کرتی اسے نہایت ہی احترام کے ساتھ درگور کر دینا چاہیئے! خواہ اس کے خالقین علی گڑھ، پنجاب اور کراچی یونیورسٹیوں کے قابلِ تکریم اردو کے نقاد نما اساتذہ ہی کیوں نہ ہوں۔ ابھی تک مقدمہ شاعری اردو تنقید کی پہلی اور آخری اہم کتاب ہے! عابد علی عابد کی اصول انتقادیات ادبیات میں شاعری اور ادب کے بارے میں بعض اصولی بحثیں ملتی ہیں لیکن اس کتاب میں ترجمے کا عمل بڑا سریع اور غیر مرئی ہے۔ محمد حسن عسکری، علی عباس جلالپوری، جیلانی کامران اور افتخار جالب کی تنقیدی تحریروں میں شاعری، ادب، تمدن اور فلسفیانہ موضوعات پر تصوراتی اندازِ فکر ملتا ہے جس کے پیشِ نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں نئی تنقید کے امکانات کو مکمل طور پر خارج نہیں کیا جا سکتا ہے تاہم مجموعی طور پر گزشتہ بیس برس میں جو تنقید لکھی گئی ہے نہ تو وہ خیال افروز ہے اور نہ ہی اس کا تعلق اس معاشرے کی موقعیت سے ہے۔

—— میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ فکری تنقید ہی سے نئی تنقید کا آغاز ہوتا ہے، نفسیاتی

یا معاشرتی تنقید بھی اس زمرے میں آتی ہے۔ محض چند غیر ملکی نقادوں کے نام گننے یا چند نفسیاتی اصطلاحوں کے استعمال سے بات نہیں بنتی ہے۔ اصل مقصد نصب العین کے تعین کا ہے کہ نقاد کیا چاہتا ہے۔

میں اپنے معاشرتی حوالے سے ہر شعبہ حیات میں تجدید کا خواہشمند ہوں، میں لباس سے لے کر ذہن اور باطن کی گہرائیوں تک ہر ایک شئے میں تغیر چاہتا ہوں کیونکہ میرے اردگرد کی مادی دنیا میں جو واقعات رونما ہو رہے ہیں ان کے انہام کے لئے میرے سارے جذباتی معیار، حسی ذائقے اور روایتی علوم کے میزان زنگ آلودہ ہو چکے ہیں۔ زندگی اور انسان کے مقدر کے بارے میں میرا اضطراب شہادت دیتا ہے کہ میں وہ کچھ نہیں ہوں جو مجھے ہونا چاہیئے۔ مجھے یہ بھی یقین ہے کہ میرے اردگرد کی انسانی دنیا میں میرے وجود کی معنویت اور میرے اعتقادات پر بے حد ضربات لگ چکی ہیں، بین الاقوامی سطح پر اور ثقافتی اعتبار سے میں کسی اہم شخصیت کا حامل نہیں ہوں، اس کا احساس مجھے شدت سے دلایا جاتا ہے۔ میرے پاس کوئی ایسا علم الکلام نہیں ہے جو میرے وجود اور مجھ سے زیادہ شدید اور سنگلاخ معروضیت میں اتصال کی صورت قائم کر سکے۔ میرے ماحول میں، میری تدریسی اور علمی آب وہوا میں منافقت اس درجہ رچ چکی ہے کہ میں اپنے اعتقادات پر نظر ثانی کا حوصلہ نہیں رکھتا ہوں۔ میں اس صورت حال کا حل تلاش کرنے کے لئے ادب کی طرف رجوع کرتا ہوں لیکن معاصر ادب اور اپنے ذہن کی رفتار میں بُعد پاتا ہوں۔ میں معاصر تنقید کی طرف رجوع کرتا ہوں لیکن مجھے میرامن کی باغ وبہار یا کلاسیکی ادب پر سطحی مضامین کے سوا کچھ نہیں ملتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا ہوں کہ ادب کے حوالے سے تصورات کی تلاش میں

کلاسیکی ادب کا مطالعہ غیر ضروری ہے۔ میرا اصرار یہ ہے کہ کلاسیکی ادب کا مطالعہ صرف ملد سانہ طریقے سے نہ کیا جائے، اس کی معنویت کو آج کے حوالے سے بھی متعین کیا جائے۔ مجھے یوں لگتا ہے کہ معاصر اردو تنقید گریز کا شکار رہے۔ ہم معاصر ادب پر تنقید سے اس لئے گریز کرتے ہیں کہ ہم اپنی انفرادی اور اجتماعی موتعیت سے خائف ہیں۔

اُردو کا نقاد ابھی تک ذہنی طور پر نابالغ ہے، وہ ابھی تک نہ تو اپنے مؤقف کی وضاحت کر سکا ہے اور نہ ہی اس نے علومِ جدیدہ سے اپنے آپ کو لیس کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید معاصر تخلیقی ادب اور تنقید میں ایک بُعد پایا جاتا ہے، تخلیقی فنکار اور نقاد ایک دوسرے کا حرف سمجھنے سے قاصر ہیں، ایک مستقبل کی جانب دیکھ رہا ہے اور دوسرا ماضی کی سمت جھانک رہا ہے۔ اس تضاد کا نتیجہ آپ کے سامنے ہے کہ فنکار کو اپنے نظریات اور تجربات کے انشراح کے لئے بذاتِ خود تنقید کے میدان میں کودنا پڑا ہے۔ مثال کے طور پر نثری نظم کے مسئلے کو ہی لیجئے! دنیا کی تمام متمدن زبانوں میں اس صنفِ شعر کا سلسلہ ملتا ہے لیکن جونہی اس کا اردو ادب میں تعارف کرانے کی کوشش کی گئی چاروں اور مخالفت امڈ آئی، اردو کے نقادوں نے کسی استدلال کے بغیر، کسی فکریاتی تشریح کے بغیر جذباتی رو میں آ کر جو تمسخر آمیز رویہ اختیار کیا وہ دیدنی ہے! ظاہر ہے کہ ہمارے معاشرے میں ہر نئی چیز سے مراجعت اور عدم تحفظ کے خوف سے اردو کا نقاد بھی محفوظ نہیں ہے ہر نقاد حالی کی ایسے حوصلے کا حامل نہیں ہوتا جو ادب اور معاشرے میں موجود منفی قوتوں کے وجود کو تسلیم کرتے ہوئے ایک منضبط نقطہ نظر کا اظہار کر سکے۔ حالی کے بعد اردو میں جو تنقید لکھی گئی ہے (ماسوائے ترقی پسند تنقید کے) وہ نقطہ نظر سے عاری ہے۔ عموماً یہی سمجھا جاتا رہا ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کی تخلیقات پر عمومی بیانات کی بوچھاڑ

عین تنقید ہے ——— زمانہ بدل چکا ہے، انسانی مسائل کی نوعیت بدل چکی ہے، احساس اور فکر کے زاویوں میں تبدیلی آچکی ہے اور اس صورت حال کے انہام کے لئے ضروری ہے کہ اردو کا نقاد علومِ جدیدہ سے آگاہ ہو، بین الاقوامی ادب پر دسترس رکھتا ہو اور تنقیدی اصطلاحوں کی اختراع کے فن سے واقف ہو۔ اجمالاً تنقید کا حق اسے ہے جو حیاتِ انسانی کی جملہ کارکردگی سے آگاہ ہو۔ جو نقاد تخلیق کو ایک انفرادی معاشرتی سیاق و سباق سے عاری عمل سمجھتے ہیں وہ مغالطے کا شکار ہیں۔

ہر نقاد حسبِ توفیق تنقید کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، وہ خود ہی بتاتا ہے کہ وہ تنقید کے ذریعے کیا کرنا چاہتا ہے، فنکار کی طرح وہ اپنی PRIORITIES کا انتخاب کرتا ہے اور پھر اسی کو اساس بناکر شعر و ادب کی وضاحت کرتا ہے۔ یوں تو تنقید کے بے شمار منصب ہیں جو معاشرے کی اخلاقی صحت سے لے کر اصلاحِ ذوق پر محیط ہیں یا کسی کے نزدیک یہ معاشرے کے بطن میں کارفرما جدلیاتی عمل کے انکشاف اور اسے تیز تر کرنے کا وظیفہ ہے۔ ادب کے حوالے سے یہاں انفرادیت اور اجتماعیت کی بحثیں زیادہ کارآمد نہیں ہیں۔ جو نقاد تنقید کے مختلف دبستانوں کی نوع بندی کرتے ہیں وہ بھی مغالطے کا شکار ہیں۔ ادب یا تخلیقی عمل کے افہام کے لئے مجموعی طور پر تمام علوم سے کام لیا جا سکتا ہے، ان کی حیثیت ایک مونتاج کی ہے جو نقاد کے نقطہ نظر کے گرد جمع ہوتے ہیں۔ تنقید میں غیر جانبدار رہنا ممکن نہیں ہوتا! یہ درست ہے کہ کسی تخلیق کے مطالعے کے بعد نقاد اپنا نقطہ نظر تخلیق کے معانی سے مرتب کرتا ہے لیکن اس عمل سے جو ردیہ پیدا ہوتا ہے نقاد اس کا جائزہ حیات و کائنات کے بارے میں اپنے تصورات سے تقابل کے ذریعے لیتا ہے اس اعتبار سے تنقید

یہ سارے تعامل کے عمل سے برآمد ہوتے ہیں تخلیق کے مطالعہ کے بعد نقاد خالق کے تجربہ کو اپنی زبان میں بیان کر کے اس کے معانی اور فنی محاسن کو متعین کرتا ہے، اس تخلیق کی موجودگی کا جواز اپنے عصر کے حوالے سے تلاش کرتا ہے۔ جو نقاد نظریاتی طور پر غیر جانبدار ہے وہ ادبی تخلیق کی صرف جگالی کرے گا، اور غیر جانبدار طریقے سے یہ بتائے گا کہ فنکار نے فلاں فلاں تجربات کو بیان کیا ہے۔ یہ کام تو قاری بھی کر سکتا ہے۔ نقاد کا اصل کام تو تجربات سے تصورات کی تشکیل ہے۔ فنکار تخلیق میں نشاندہی کے عمل سے کام لیتا ہے، وہ تجزیہ کے مکمل اظہار کی بجائے اس کے ابہام کے چند نشانات قائم کرتا ہے، قاری یا نقاد باقی ماندہ تعمیر کا وظیفہ سرانجام دیتے ہیں۔

اردو تنقید میں تصوراتی تنقید حالی کے مقدمہ کے بعد سے ناپید ہے۔ جب کسی شے یا تجربے کو تصور میں منتقل کیا جاتا ہے تو اس کی غایت اس کی ماہیئت کی شرح ہوتی ہے۔ نقاد تنقید کے عمل میں تصوّرات کی تشکیل کرتا ہے وہ مبہم اور منتشر کو واضح اور منضبط کرتا ہے۔ ایک تصور کے ذریعے دوسرے تصور کو جنم دیتا ہے، انہیں تصوّرات سے وہ پرکھ کے معیار اور اصول وضع کرتا ہے۔ وہ تصورات کے ذریعے زندگی کی نئی دلالتوں کو منکشف کرتا ہے، شعر و ادب کی تشریح کے ضابطے تعمیر کرتا ہے۔ اس اعتبار سے نقاد کا وظیفہ فلسفی کے قریب تر ہو جاتا ہے بلکہ بعض حالتوں میں دونوں ایک دوسرے کی جگہ لے لیتے ہیں!

میں اپنے عہد کو سمجھنے کے لئے نئی تنقید کا خواہشمند ہوں کیونکہ میرے لئے اپنے جغرافیائی سیاق وسباق میں بہت سی باتیں ناقابلِ فہم ہیں۔ میں جس ادب کا مطالعہ کرتا ہوں وہ مجھے انسانی حقیقت اور غیر حقیقت کے بارے میں کوئی اطلاع نہیں دیتا ایک

فرد کی حیثیت سے میں بہت سے فکری تناقصات کا شکار ہوں اور وضاحت کا طالب ہوں، قدیم تنقیدی اور فکری اصطلاحیں میرے فہم سے ماورا ہیں. کیا میرے یہ ذہنی مسائل اُردو تنقید (ادبی/غیرادبی) کے حوالے سے طے ہو سکتے ہیں؟ میں یہ استفسار اُردو کے نقادوں سے کرتا ہوں!

ادب اور تہذیبی جمود

ایک مدت سے ہمیں یہ تنبیہ کی جا رہی ہے! ہمارا کلچر زوال پر ہے، اس بارے میں فیض صاحب اور جمیل جالبی صاحب نے اتنی وضاحتیں کی ہیں کہ ہم کلچر کے مسئلہ سے کچھ بیزار سے ہو گئے ہیں۔ اس مرتبہ پھر جمیل جالبی صاحب نے مفروضوں کی لاٹھی سے ہانکتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے (۱) ہماری جدیدیت پھسپھسی ہے کیوں کہ یہ ہمارے زوال پذیر کلچر کی پیداوار ہے (۲) تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لئے روحانی تجربہ نہیں رہا ہے (۳) ہمارے یہاں زندہ نظام خیال نہیں ہے (۴)، ہمارے تہذیبی سانچے مغرب کے ہاتھوں اپنی مکمل فنا پر راضی نہیں ہیں —— ان متضاد یک طرفہ بیانات کے بعد ہمارے یہ مفکر زوال سے بچنے کے لئے مغرب اور مشرق کے ملاپ کے ذریعے "البعاد رابع" کی تشخیص کرتے ہیں۔ اس طرح وہ سر سید احمد کے مشرق مغرب کے نقطۂ نظر کی افادیت کو ۱۹۴۷ء پر ختم کر کے مشرق مغرب کے رشتے کو نئی بنیاد پر استوار کرنا چاہتے ہیں۔

کلچر کی مد میں حالی صاحب کا یہ خلفشار ایک عمومی صورت حال کا ترجمان ہے ہمارے یہاں ابھی تک کلچر کی جو تعریفیں کی گئی ہیں وہ کسی نہ کسی طبقہ کے مفاد کا پیغام لئے ہوئے ہیں۔ ہر کوئی اپنی موجودہ صورت حال سے گریز کر کے ناستالجیا پر کلچر کی بنیاد رکھتا ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر وہ مفروضاتی تنقید کا فریضہ سر انجام دیتا ہے کہ ہم ماضی سے "نتیجہ" اپنے ربط کی کوئی داستان مرتب نہیں کر سکے، جتنے منہ اتنی باتیں۔ تاہم بیشتر اس بیان سے متفق ہیں کہ قیام پاکستان سے قبل یہاں ایک غیر مربوط مخلوط کلچر کا ہیولا ملتا ہے، اور قیام پاکستان کا سانحہ ایک غیر مخلوط اور ہم آہنگ معاشرے کی تعمیر کی علامت ہے، یعنی ایک سطح پر ۱۹۴۷ء ہمارا نقطۂ آغاز ہے۔ ابھی تک یہ نقطۂ آغاز اپنی وضاحت اور بلوغت کی منازل سے نہیں گزرا ہے، چنانچہ یہ آئیں بھرنا کہ ہمارا کلچر زوال پر ہے ایک نعرے کے روپ میں اپنی موجودہ موقعیت سے گریز ہے۔ ہمارا کون سا کلچر رو بہ زوال ہے؟ مخلوط کلچر؟ یا وہ کلچر جو تا حال ناپید ہے! اگر یہ موقف اختیار کیا جائے کہ ہمارے یہاں نظام خیال نہیں ہے اس لئے ہمارا ادب معاشرے کا روحانی تجربہ نہیں ہے تو پھر ہم بدن اور روح کی فروعی مباحث میں الجھ کر کسی نتیجہ پر نہیں پہنچ سکتے ہیں۔ کیوں کہ اس طرح جو مابعد الطبیعات جنم لیتی ہیں وہ روح کو بدن پر فوقیت دے کر انسان کے زمینی سفر کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ جو ادب ایک معاشرے کی روحانی واردات کا اہتمام کرتا ہے وہ انسانی جد و جہد کو نظر انداز کر کے ایک صوفیانہ مشن بن جاتا ہے۔ چنانچہ کلچر کے موضوع پر

بحث کرتے ہوئے یہ فیصلہ کرنا ضروری ہے کہ ہم کون سا زندہ نظام چاہتے ہیں؟ کیوں کہ نظامِ خیال کی اصطلاح بذاتِ خود بے معنی ہے۔

ہمارا کلچر ہرگز زوال پذیر نہیں ہے! اس لئے کہ ہم ذہنی اور علمی سطح پر کلچر کے کسی احساس کے بغیر زندگی کر رہے ہیں۔ کلچر ایک اسلوب زیست ہے جس میں معاشرے کے خواب اور ہوش کی جملہ وارداتیں شامل ہوتی ہیں۔ کلچر ایک معاشرے کی باطنی تنظیم کا مظہر ہوتا ہے جو ایک معاشرتی عمل اور جغرافیائی حدود اربعہ اور مذہبی روایات اور رسوم سے اپنے خدوخال مرتب کرتا ہے، اِن تمام عناصر میں مختلف طبقات کی ضروریات جدلیاتی عمل کو جنم دیتی ہیں چنانچہ اس طرح معاشرہ اپنے مجموعی اسلوب کی تنظیم کا قرینہ فراہم کرتا ہے۔ کلچر کو منشوروں یا ہدایات کے ذریعے پیدا کیا جانا ممکن نہیں ہے کیوں کہ کلچر کی بنیاد معاشرہ اور اس کے افراد کی موقعیت ہے، یہی ضرورتیں نظامِ اقدار کو جنم دیتی ہیں، کلچر معاشرے کی تنظیم کا عمل ہے، انسانی زندگی کے تنوع میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ جب معاشرے کے تمام شعبوں کی کارکردگی ایک ہی معیار سے الہام لیتی ہے، جب افراد اور ان کے پیدا کردہ معیاروں میں ہم مفاہمت کا ربط پیدا ہوتا ہے، جب معاشرے میں اجنبیت کا احساس محو ہو جاتا ہے تو اسے ہم آہنگ معاشرہ کہا جاتا ہے۔ ہماری صورتِ حال کچھ غیر معمولی ہے: ہم کسی معاشرتی احساس یگانگت کے بغیر، کسی تصورِ حیات کا سہارا لئے بغیر جبلی سطح پر زندگی کر رہے ہیں، یعنی وہ معروضیت جو ایک فرد کی نگاہ کو دوسروں پر مرکوز کرتی ہے، صریحاً

ناپید ہے۔ ہم ایک جذباتی اور ذہنی افراتفری کا شکار ہیں جس کے نتیجے کے طور پر معاشرہ اور فرد میں صرف اجنبیت کا رشتہ رہ گیا ہے۔ یہ صورتِ حال کلچر کے زوال کی بجائے اس کی عدم موجودگی کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہمیں اپنے کلچر کے زوال کا واویلا کرنے کی بجائے اس کی ماہیت پر غور کرنا ہے، اپنا معاشرتی نصب العین مرتب کرنا ہے، ایک ایسے نظامِ خیال کے حوالے سے اپنے کلچر کی نشاندہی کرنا ہے جس میں معاشرتی انصاف کی تکوین کا قرینہ ہو، جس میں ناداری اور جہالت کے خلاف جہاد کرنے کی صلاحیت ہو۔ چونکہ ابھی تک ہمارے یہاں انفرادی اور اجتماعی احساس ذمہ داری کا تصور پیدا نہیں ہوا اس لئے تمام معاشرہ احساسِ کمتری، عدم تحفظ اور رجعت کا شکار ہے۔ ہم جہالت کی بناء پر ایسے اداروں کی بقاء پر مصر ہیں جو ہمارے عہد کی ضروریات سے مطابقت نہیں رکھتے ہیں۔

حقیقت تو یہ ہے کہ قبل پاکستان کا مخلوط کلچر بتدریج دم توڑ چکا ہے اور ہم نے غیر مخلوط اور انفرادی کلچر کی تشکیل کے لئے نہ تو نئے معاشرتی اداروں کی تعمیر کی طرف توجہ دی ہے اور نہ ہی کوئی سیاسی اور معاشرتی دستور العمل مرتب کیا ہے، اس کا نتیجہ ہماری موجودہ موقعیت ہے کہ ہم بیک وقت عہد قدیم جدید میں زندہ رہنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ہمارے موجودہ ادب میں یہی تناقض اسی صورتحال کا نتیجہ ہے جس طرح ہمارا معاشرہ اپنے تقدمات متعین نہیں کر سکا ہے اسی طرح ہمارا ادیب اپنی

ذمہ داری کا انتخاب نہیں کرسکا ہے کہ معاشرت اور کلچر کی سطح پر اس نے کیا فریضہ ادا کرنا ہے؟ ادب کی تخلیق ایک معاشرتی عمل ہے اور اس کے محرکات فن کار کی ذات کے حوالے سے اس کی معاشرت میں موجود ہوتے ہیں، وہ زندگی کو ایک روحانی اور خیالی تجربہ تصور کرنے کی بجائے اس کا ادراک ایک تضاد کے طور پر کرتا ہے، چنانچہ ایسی صورتِ حال میں، جیسی کہ ہماری ہے، اس کے لئے بے شمار خام مواد ہے، اس کے یہاں کلچر زوال پذیر ہونے کی بجائے اپنی موجودہ موقعیت کے انہام کے لئے ایک دستور العمل کی ضرورت سے پیدا ہوتا ہے۔ کلچر کی تعمیر کے عمل میں فن کار اسی طرح شریک ہوتا ہے جیسے دوسرے معمار ہوتے ہیں، فرق صرف اتنا ہے کہ فن کار کا خام مواد معاشرے کے افراد اور ان کی زندگیوں کے خواب ہیں! چنانچہ ہمارا ادیب پرانے معیاروں کی شکست و ریخت اور نئے جذباتی ہیئتوں کی تشکیل کے ذریعے ہمارے کلچر کی آفرینش کے لئے فضا پیدا کر سکتا ہے۔ یہ تب ہی ممکن ہے کہ ہم اپنے معاشرے اور مستقبل کے کلچر میں اسے مہذب مقام دیں۔

ہمارے کلچر کی تشکیل میں مغرب اور مغربی تہذیب ایک ہوّا بنی رہی ہے، اس بارے میں سرسید احمد اور جمیل جالبی کا رویّہ ایک سا ہے، ہر ایک یہی کہتا ہے، مغرب کی یلغار الحذر، الحذر، مغرب کی یلغار کا خوف یا اس سے خوشامد آمیز معانقہ کرنا اپنے اداروں پر عدم یقین کی دلیل ہے۔

یہ ٹیکنالوجی کا عظیم عہد ہے اور اس کا منبع سفید نسلوں کی ذہانت ہے ہماری جدید زندگی میں سوئی دھاگے سے لے کر ہوائی جہاز کا سفر دیارِ مغرب کا رہونِ منت

ہے، مادی اشیاء اپنے برانڈ ناموں کے ساتھ اپنی ماہیت کے تصوّرات بھی لاتی ہیں، کیا ہم کسی شئے کو روزمرہ استعمال میں لاتے ہوئے اس کے تصور سے گریز کر سکتے ہیں؟ کیا ان کی کتابیں، فلمیں، تجارت، معاہدے کسی اثر و نفوذ کے بغیر ہیں؟ ہمارے وہ کون سے ایسے ادارے ہیں جو ابھی تک مغربی تہذیب کے اثر سے محفوظ ہیں؟ یہ خوف دراصل نوآبادیاتی ماضی کا نتیجہ ہے کیوں کہ ہم ابھی تک اپنے اداروں اور ضروریات کی تشخیص نہیں کر سکے۔ "یہ العباد رابع" مشرق اور مغرب کی دوستی سے پیدا نہیں ہو سکتی ہے، ہمیں اپنے کلچر کے تشخص کے لئے اپنے ماضی کا انتخاب کرنا ہے اور اپنے مستقبل کے معاشرے کے لئے ہر سطح پر اپنی کارکردگی کا جائزہ لینا ہے، اپنے رسوم اور رواج اور مذہبی اقدار کو ایک نئی معاشرتی معنویت سے ہمکنار کرنا ہے یہ اہم نہیں ہے کہ ہمیں اپنی بحالی کے لئے بصارت کس خطے سے ملتی ہے۔ اگر ہم ایک ہم آہنگ معاشرے اور کلچر کی تشکیل چاہتے ہیں تو ہمیں زندگی، انسان اور اپنی تاریخ کے بارے میں اپنے عصری حوالے سے ایک نقطۂ نظر مرتب کرنا ہوگا، خالی لفظوں اور ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر کلچر پر بے دلی سے بحث کرنے کی بجائے براہِ راست زندگی تک جانا ہوگا، نہ صرف یہی بلکہ ہمیں زندگی کے کسی ایک تصوّر سے جانبداری کا اعلان کرنا ہوگا!

دانشور کون؟

نہ ہر دانشور ادیب ہوتا ہے اور نہ ہر ادیب دانشور! اس تضاد نما حقیقت کی کنہ تک پہنچنے کے لئے رسوائے زمانہ اصطلاح "دانشور" کی از سر نو تشریح ہماری معاشرتی صورتِ حال کے پیش نظر کچھ ناگزیر معلوم ہوتی ہے —— ہم معاشرتی، تمدنی اور زندگی کی ہر سطح پر جس فکریاتی تعطل کا شکار ہیں، ادبی سطح پر جو کچھ بغیر سوچے سمجھے لکھ رہے ہیں اسے معنویت سے ہمکنار کرنے کے لئے ہمیں ایسے تصورات کی حاجت ہے جو ہمارے داخل اور خارج کے تناقضات کے بارے میں سوچنے اور استفسارات کرنے کی فضا پیدا کر سکیں، یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ جس معاشرہ میں زندگی گزارنے کا وطیرہ محض بدنی ہو، جہاں خود غرضی ارادۂ زیست بن کر تمام دیگر اجتماعی اقدار پر فائق ہو، وہ معاشرہ انارکی میں مبتلا ہوتا ہے۔ انارکی انسانی وقائع سے پیدا شدہ ایک تاریخی صورتِ حال ہوتی ہے۔ یہ معاشرے کے اندرونی انہدام کا عمل ہے، یہ ان معانی میں دوستوفسکی کے نہلزم سے مختلف ہے، جہاں سیٹررجن اقدار کی عدم حاضری کی خواہش کرتا ہے، یہ عمل اقدار کی شکست اور نئی اقدار کی عدم حاضری کی پیداوار ہے۔ اس صورتِ حال سے محفوظ رہنے کے لئے ہمیں دانشوروں کی ضرورت ہے کہ ہم ان کے تصورات کی موجودگی میں بحیثیت فرد اپنا لائحہ عمل

مرتب کر سکیں۔ دوسری طرف تمدنی سطح پر ابھی تک ہم نہ تو ماضی کی کسی روایت سے واضح رشتہ قائم کر سکے ہیں اور نہ ہی ہمارے موجودہ ذرائع ابلاغ عمومی معاشرے کی تمدنی ضرورتوں کا عنوان مرتب کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں، تیسری طرف ہمارے تخلیقی فنون اس انارکی سو رہے ہیں کسی ملبت نظام اقدار کے شگون کی نشاندہی کی صلاحیت سے عاری ہیں، محض ایک تجریدی تصویر بنانا، غزل کے قالب میں محبوب کا قصیدہ لکھنا، یا ایام بلوغت کے کچے جذبات کو کہانیوں میں ڈھالنا ہی کافی نہیں ہے، کیونکہ دانشور کے طور پر فنکار کی ذمہ داری اس سے کہیں بڑھ کر ہے!

دانشور وہ ہے جو تصوّرات کی تخلیق کرتا ہے یا وہ تصوّرات جو معاشرے کی فکری زندگی میں موجود ہوتے ہیں ان کی تشریح کے ذریعے نئے تصوّرات کی تولید کے لئے فضا پیدا کرتا ہے، نئے استفسارات پیدا کرتا ہے، نئے تناقصات کی نشاندہی کرتا ہے، لیکن ہر صورت میں اپنی طرفداری کا اعلان کرتا ہے۔

عصر حاضر کی ایک خصوصیت نوع بندی ہے۔ ”مہارت خصوصی“ کے اس دور میں زندگی کی کلیّت مختلف شعبوں اور انواع میں تقسیم ہو چکی ہے۔ گویہ شعبے اور انواع منفرد ہوتی ہوئی بھی باہمی تعمل کے ذریعے ایک دوسری کی کارکردگی کو متاثر کرتے ہیں اور ہر شعبہ کی کارکردگی کا انحصار ماہر دانشوروں پر ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ صرف فنکار ہی دانشور نہیں ہوتے ہیں، پروفیسر، انجینئر، ڈاکٹر وغیرہ اسی طرح معاشرے کی تشکیل میں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ انہیں ایک اعتبار سے عملی دانشور کہا جا سکتا ہے۔ دانشوروں کی پہلی نوع اپنے

جذباتی اور تصوراتی اظہار فنون کی صورت میں کرتی ہے۔ دوسری طرف اس سے مماثل تصوّرات ریاضی کے بندسوں یا سائنسی تجربہ گاہ میں تعقلاتی شکل میں ظہور پاتے ہیں، چنانچہ یہ ضروری نہیں کہ علمی دانشور ایک ادیب کی طرح اپنی ذہنی کارکردگی کا اظہار احساساتی ہیئتوں میں کرتا ہو۔

دانشوروں کی ہر دو انواع کی کارکردگی میں ہم آہنگی کی بدولت معاشرے میں فکر اور عمل کا توازن پیدا ہوتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر "متجانس معاشرہ" وجود میں آتا ہے۔ یہاں میرا اشارہ ان سفید فام معاشروں کی طرف ہے جہاں آج کا صنعتی کلچر معاشروں کے اندرونی ارتقاع کا نتیجہ ہے، اسی لئے ہم دیکھتے ہیں کہ ان نسلوں کے سیاسی اور معاشرتی ادارے بہت جلد متزلزل نہیں ہوتے ہیں؛ ان معاشروں کے برعکس تیسری دنیا کے معاشرے جس محرومی کا شکار ہیں، اور جن مسائل سے دوچار ہیں ان کی صورتِ حال اندرونی خلفشار کا نتیجہ ہے۔

دانشور وہ ہے جو تصوّرات کی تخلیق کرتا ہے، لیکن وہ کس قسم کے تصوّرات کا فروغ چاہتا ہے؟ کیا وہ ابوالفضل، فیضی اور آندرے مالرو بننا چاہتا ہے؟ سارتر اور برٹنڈرسل کی طرح تمام خطرات کے باوجود صرف اپنے نظریات کا پاسدار رہے؟ کیا وہ انسان کی ٹھوس صورتِ حال کو روحانی اور مابعد الطبیعاتی گورکھ دھندوں کے ذریعے حل کرنا چاہتا ہے؟ میں چند ایسے پاکستانی ادیبوں سے ذاتی طور پر آشنا ہوں (جنہیں میں دانشور کا مرتبہ دینے پر آمادہ نہیں ہوں) بار بار لکھتے ہیں کہ ہم سوچنا چاہتے ہیں، لیکن وہ کیا سوچنا چاہتے ہیں؟ وہ اس کا سراغ نہیں دیتے، اسی طرح وہ ادیب اور شاعر بھی ہیں جو جدیدیت کے نام پر یعنی اپنے آپ کو جدید کہتے ہوئے غیبی طاقتوں کے ذریعے تیسری دنیا کے مسائل

حل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن وہ استدلال سے گریز کرتے ہیں، جو ادیب تصوّر اور جذبہ کے ذریعے استدلال نہیں کرتے اور جو اپنی موجودہ صورتِ حال سے گریز کر کے مبہم شاعرانہ اور ادیبانہ ہیر پھیر کے ذریعے تخلیق میں مصروف ہیں وہ یا تو اپنے نفسیاتی عارضوں کے اظہار میں مصروف ہیں یا وہ (ENTERTAINER) ہیں، دانشور نہیں ہیں؟

یہ درست ہے کہ تمام فلسفہ خواہ وہ کتنا ہی تجریدی کیوں نہ ہو عملی مضمرات کا حامل ہوتا ہے، عجمی اسلامی تصوّف، بدھ مت، جین مت یہ سب کیا ہیں؟ ایک عملی راہِ سلوک ہیں جو ظاہراً ایک نادیدہ مستقبل میں امید کا دعدہ کرتے رہے ہیں، لیکن جن کا سارا ڈرامہ ایک زمانی اور معاشرتی سیاق وسباق میں معرضِ وجود میں آتا ہے۔ ہم سوچ سے خائف ہیں۔ ہمارے نام نہاد دانشور تصور کی بات کرنے کی بجائے عمومی بیانات کو ترجیح دے کر ذہنی گریز کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ کسی ایک حالت، واقعہ یا صورتِ حال کا ادراک تصوّر کے طور پر کرنے کا مقصد اسے ایک خصوصی سیاق وسباق میں منتظم کر کے اس کی وضاحت کرنا ہے۔ یہ سوچ کے عمل کا آغاز ہے اور ہر سوچ کا آغاز معاشرتی تموجات سے ہوتا ہے، یہ وہ مہیج ہے جو دانشور کو کوئی نہ کوئی پوزیشن اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ ہمارے دانشور کسی پوزیشن کے بغیر ہیں!

جس طرح فکرِ انسانی میں عہد بہ عہد تغیرات ہوتے رہتے ہیں اسی طرح دانشور کا تصوّر بھی ترمیم ہوتا رہا ہے۔ آج کل ہماری صورتِ حال میں دانشور وہ ہے جس کی ذہنی کارکردگی ایک عصری اور معاشرتی سیاق وسباق سے الہام لیتی ہے، اور جو ماضی یا مبہم مستقبل میں سفر کرنے کی بجائے زمانۂ حال کو اپنی

اسیری میں لاتی ہے۔ دانشور بھی ایک مدام آدمی کی طرح معاشرتی اور طبقاتی مخلوق ہے جو زندگی کی عملی سطح پر ہر طرح کے تعصبات کا حامل ہے، لیکن اگر وہ اپنے معاشرے کی زندگی کو صرف اپنے طبقے کے حوالے سے دیکھتا ہے تو وہ صرف ان تصوّرات کا شارح ہے جو اس کے طبقہ کے سود و زیاں سے متعلق ہیں۔ اس طبقاتی جانبداری کی سب سے مہلک مثال اس دانشور کی ہے جو مقتدر طبقہ سے بوجہ اغراضِ ذاتی منسلک ہو کر حقیقت اور عدمِ حقیقت کے فاصلوں کو وسیع تر کرتا ہے۔ اجتماعیت پسند معاشروں میں مقتدر طبقہ دانشور کو ایک ہی تصوّر کے تابع کر کے اُسے ایک ہی حقیقت دیکھنے پر مجبور کرتا ہے، اگر وہ اس صورت حال سے علیحدگی کا حوصلہ رکھتا ہے تو پھر اس کا انجام مائی کوفسکی کا المیہ ہے۔ ہر طرح کے نظامِ زیست میں اور خصوصاً تیسری دنیا کے معاشروں میں جہاں طمع کی ترغیب بہت شدید ہے، جہاں اجتماعی فیصلے جذباتی سطح پر کئے جاتے ہیں دانشور کا سب سے اہم منصب اپنے تصوّر سے وابستگی اور مقتدر طبقہ سے علیحدگی ہے! اسی طرح وہ غیر جانبداری کے پردے سے منافقتوں، طبقاتی اغراض و مقاصد کے خلاف ایک پہرہ دار کا منصب ادا کر سکتا ہے۔ کیونکہ اسے اپنے طبقے سے ماورا ہو کر انسانی صورتِ حال کی کلیت کو جملہ طبقوں کے حوالے سے پرکھنا ہے۔ اسے دوسری طرف اپنے تصورات کے ذریعے اپنے غیر ترقی یافتہ معاشرہ میں تقدمات (PRIORITIES) کا تعین کرنا ہے، اپنے تجربات اور موجودہ مسائل کے درمیان ترجیحات کے مراتب متعین کرنے ہیں، ایسے معاشروں میں جہاں خواندگی کا فقدان ہے اس کے تصوّرات سے بقول سارتر "پراکسی" نے جنم لینا ہے۔ کسی نہ کسی سطح پر اس کے تصورات نے معاشرے کی

عملیت کو متاثر کرنا ہے۔ دانشور کو یہ فیصلہ کرنا ہے کہ اس کے نزدیک سب سے اہم مسائل کیا ہیں؟ معاشرے کے کون سے ایسے تضادات ہیں جو اس معاشرے کی مصیبت اور لوگوں کی بدقسمتی میں اضافہ کر رہے ہیں۔ اگر اس کا رویہ غزل گو شاعر کا یا "کرکیگارین" ہے تو پھر معاشرہ کی خارجیت سے اس کا کوئی سروکار نہیں ہے کرکیگار کا تصورِ وجود خدا سے ایک شخصی مکالمہ کے مترادف ہے یہ تصورِ وجود فرد کے باطنی خدشات کو مطمئن تو شاید کرتا ہو لیکن یہ اس کی وسیع تر معروضیت کے بارے میں کسی تصور کا اظہار نہیں کرتا ہے۔ چنانچہ وہ دانشور جو ایک معاشرے میں اس کے افراد کی خارجیت سے گریز کرتا ہے۔ وہ صرف ماضی کا سیاح ہے۔ باالفاظ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ نیا دانشور وہ ہے جو اپنے تصور کی پرورش تضاد سے کرتا ہے، جو اپنا استدلال اتفاق کی بجائے اختلاف سے پیدا کر کے معاشرے کے تضاد کو حل کر کے ہر اکسی "پیدا کرتا ہے۔ جو دانشور ہر ایک چیز سے متفق ہے، وہ نہ تو نئے تصورات کا اہتمام کر سکتا ہے اور نہ معاشرے کی فکری زندگی کی کسی نئی شرح کا حوصلہ رکھتا ہے۔ اسی طرح اگر علمی دانشور بھی صرف مقتدر طبقے کے مقاصد کے لئے اپنے ہنر اور تشریح کی ذہنی صلاحیتوں کو وقف کرتا ہے، تو وہ بھی اتنا ہی پابہ زنجیر ہے جتنا اول الذکر دانشور ہے۔ اس بحث سے کم سے کم یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نئے دانشور کی نوع اپنی تشریح طبقاتی غیر جانبداری اور عصری احساس میں حقائق و واقعات کی پرداخت کے ذریعے کرتی ہے۔ یہ وہ مضطرب وجود ہے جو مماثلت کی بجائے عدم آہنگ کے اسباب پر فکر کرتا ہے، سینٹ جان پرس فنکار کے منصب کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ آج کا فنکار ایک مجرم کی مانند ہے! اس میں

یہ اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ آج کے فنکار ہی نہیں دانشور بھی ضمیرِ مجرم کا منصب ادا کرتا ہے، یہ مضطرب دل معاشرے کے سینے میں دھڑکتا ہے جو اپنے علاوہ تمام معاشرہ کے عوامل کی درستی اور نادرستی کی ذمہ داری لیتا ہے، جو جمال پرستی اور مبہم فنی محاسن کی تشریح اور کلاسیکی شعرا پر بے بصر مضامین لکھنے کی بجائے معیاروں کی بحث میں الجھا رہتا ہے اور جو اقدار کی آویزش میں رجعت اور ترقی کا خط امتیاز کھینچتا ہے!

تصورات خواہ کسی نوعیت کے کیوں نہ ہوں وہ لامحالہ انسان اور انسان کی ذہنی سرگزشت سے متصل ہوتے ہیں فلسفہ کی تمام تر تجرید انسان کے تصوّر سے ماورا اپنی حاکمیت قائم نہیں کر سکتی ہے، کیونکہ تمام کائنات کی معنویت کا خمیر اسی وجود سے اٹھتا ہے۔ ہماری فکری روایت میں سب سے بڑی زیادتی خود انسان کے ساتھ کی گئی ہے۔ عجمی صوفیانہ روایت اور ہند و فلسفہ کے زیرِ اثر انسان کے مابعد کے تصوّر کو اس کے وجود پر فوقیت دی گئی ہے، اس کے نتیجے کے طور پر جس نظامِ اخلاقیات نے جنم لیا ہے اس کا تعلق تزکیۂ نفس سے ہے اور اس کے زمینی سفر کو اعلیٰ تر حقیقت کے وصال کی تیاری سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اسی نظامِ اخلاقیات میں انسان کے لئے سزا جزا کے مسئلہ کا تعلق اس کی موجودہ صورتحال کی بجائے اس کے مابعد سے ہے۔ یورپ کی اٹھارویں اور انیسویں صدی کے ادب میں بھی انسان اور انسانیت کے جن تصوّرات کا اظہار کیا گیا ہے، وہ آدرشی ہیں، ایسے فلسفیوں کے یہاں بھی ایک یونیورسل انسان کا تذکرہ ہے جو اپنی جذباتی اور روحانی الجھنوں کا شکار ہے۔ اس نوعیت کے تمام تصورات نہ صرف روحانی

ہیں بلکہ یورپ کے بورژ وائی طبقہ کا ایک خواب ہیں۔ یورپی مفکروں میں سب سے زیادہ شد و مد کے ساتھ مارکس نے انسان کے وجود اور منصب اور عملی کارکردگی کا حقیقت پسندانہ تصوّر پیش کیا ہے۔ ایک رومانی کے نزدیک انسان کے جذباتی تموجات اور اس کا مزاجی حزن اہمیت کا حامل ہے، ایک آدرش پسند مکمل اور مربوط انسان کا جویا ہے، ایک صوفی اور اخلاقیات کے علمبردار کی تمام تر کاوش انسان کی اخلاقی اصلاح ہے، غرضیکہ تمام کے تمام انسان کی شخصیت کے ایک پہلو پر اصرار کرتے ہیں۔ مارکس جب یہ لکھتا ہے کہ انسان اپنی تشریح اپنی مادی ضروریات کے حوالے سے کرتا ہے تو وہ انسانی شخصیت کی تمام تر کلیت کا ذکر کرتا ہے۔ ہمارے یہاں مادیت کا تصوّر بے حد میکانکی اور جامد ہے، انسان کی مادی ضرورتوں کو صرف کھانے پینے تک محدود رکھنے کا تصور محض سطحیت ہے! انسان کی مادی ضرورتوں میں سے اس کی ذہنی صورتِ حال، جذباتی فیصلوں اور خارجی موقعیت کو منہا نہیں کیا جا سکتا۔ ایک سکول ماسٹر کی مثال لیجئے۔ وہ ایک نہایت ہی ادنیٰ مشاہرے پر زندگی کا ایک حصّہ اپنی ملازمت کے لئے وقف کرتا ہے، کثرتِ اولاد، گرانی اور مستقبل کے خدشات اس کی خانگی زندگی کو متاثر کرتے ہیں، وہ یا تو اسے ایک ناقابلِ شکست صورتحال سمجھ کر قبول کرتا ہے یا پھر اس سے باہر نکلنے کے لئے تگ و دو کرتا ہے، ہر دو صورتیں جو اس کی مالی ضرورتوں سے پیدا ہوتی ہیں، اس کی تمام شخصیت کو گرفت میں لے لیتی ہیں، اس کے تمام ردِعوامل، خواہشات اور ذہنی کاروائیاں اسی صورتحال سے متاثر ہوتی ہیں، وہ ایک دائمی جد و جہد کی حالت میں رہتا ہے۔ اگر وہ اس اپنی موجودہ صورتحال سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے تو پھر اس

کی شخصیت، اشیاء، افرادِ معاشرہ، اور اپنی عملی مصروفیت کے خلاف ایک انقلابی جدوجہد میں مصروف ہوجاتی ہے اور اسی ارادے سے اُن کے تمام عوامل جنم لیتے ہیں، جو ایک شخصی انقلاب کی صورت میں اُس کی اردگرد کی کائنات کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں، تیسری دنیا کے معاشرے، میرا مطلب ہے وہ معاشرہ جہاں تاریخ کا چلن درست نہیں ہے، جہاں اقتصادی محرومی ہے، جہاں مقتدر طبقہ اور عمومی صورتِ حال میں رابطہ کی کوئی صورت نہیں ہے، جہاں کے سیاسی، معاشرتی اور تمدنی ادارے کسی خصوصی سمت کے حامل نہیں ہیں، جہاں بین الاقوامی محتاجی سب سے اہم فیصلہ کن عنصر کا درجہ رکھتی ہے، وہاں نئے دانشور کو آدرشی اور آفاقی انسان کے تصور کی بجائے ایک مصروف کار طبقاتی کشمکش میں مبتلا اور ناہموار معروضی صورتِ حال میں اسیر معاشرتی انصاف سے محروم انسان کے مقدر کا جائزہ لینا ہے، اور ان تصوّرات کی تخلیق کے لئے مساعی کرنی ہیں جو مصروفِ کار انسان کی شخصیت کا تعارف کرا سکیں، یہ پسا ہوا انسان ہی وہ جدید انسان ہے جو اپنے سے زیادہ ان طاقتوں کا ستایا ہوا ہے۔ جو اس کی محنت اور ہنر سے استفادہ کرتے ہوئے بھی اس کے ثمر سے اسے محروم رکھنے کا اہتمام کرتی ہیں۔

جس طرح انسان اپنی وضاحت اپنی مادی ضرورتوں کے حوالے سے کرتا ہے اسی طرح معاشرہ بھی اپنی وضاحت اپنے "تقدمات" کے حوالے سے کرتا ہے، یعنی معاشرہ بطور ایک گروہ کے طے کرے کس اسلوبِ زیست سے زندہ رہنے کا فیصلہ کرتا ہے؟ ظاہر ہے یہ فیصلہ خواندہ اور ترقی یافتہ معاشروں میں رائے عامہ کے ذریعے ہوتا ہے۔

لیکن عسکری مملکتوں میں یا اجتماعیت پسند ریاستوں میں اس کا فیصلہ صرف مقتدر گروہ کرتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ معاشرے کے "تقدمات" کا تعین اس کی ضرورتیں کرتی ہیں۔ عملی سطح پر معاشرے میں موجود ہر طرح کے تصورات اور ان کے اثر و نفوذ سے پیدا شدہ عملیت کے دوہرے عمل میں دانشور اور عملی دانشور دونوں برابر کی شرکت کرتے ہیں۔ اس فیصلے کا انحصار دانشور پر ہے کہ وہ اپنے ضمیر کا ساتھ کس حد تک دیتا ہے؟ کیا وہ محض ابن الوقتی کے طور پر مقتدر گروہ کے ساتھ شامل ہوتا ہے یا اپنے تصورات کے انشراح یا عملی اثر نفوذ کے لئے ان کا ساتھ دیتا ہے۔ ؟

تیسری دنیا کے معاشرے میں وہی دانشور، دانشور کہلانے کا حقدار ہے جو متذکرہ بالا ذمہ داریوں کو قبول کر کے ایک ضمیر مجرم کا منصب ادا کرتا ہے! اسے اپنے تصورات کے انشراح کے لئے تعصب، جہالت، خود غرضی اور شخصی انارکی کے خلاف جہاد کر کے معاشرے کی فکری اور عملی فضا میں تغیر پیدا کرنا ہے، اپنے فن کے ذریعے تضاد سے پیدا شدہ نئے رویوں کی نشاندہی کرنا ہے۔ خیالی اور آدرشی انسان کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، بہت سے قصے سنے اور سنائے جا چکے ہیں، اب نئے دانشور کو متحیر انسان، وہ انسان جو خیالوں کی دنیا کا باشندہ نہیں ہے، جو امرِ واقعہ ہے۔ جو ٹھوس زندہ حقیقت ہے، اس سے متعارف ہونا ہے، اسے جدید مصروفِ کار انسان کی غیر انسانی مصروفیت میں اس کی زندگی اور مرتبہ کو بحال کرنا ہے۔ اگر ان معاملات سے گریز کو ترجیح دی جاتی

ہے تو پھر بے شمار شاعر اور ادیبوں کے غول ہر معاشرے میں موجود ہوتے ہیں، جن کی تخلیقات کی اشاعت ان کے ضعف کا اعتراف ہوتی ہیں۔ ہمارے وہ دانشور جو سوچنا چاہتے ہیں، لیکن کیا سوچنے کا واویلا بھی کرتے ہیں، ان کی سوچ کے لئے تیسری دنیا کا انسان اور اس کا معاشرہ سب سے اہم موضوع ہے، وہ اس پر اپنی اخلاقی قیود کو عائد کرنے کی بجائے معاشرے کے اسلوب زیست اور انسان کی موقعیت سے اخلاقیات وضع کریں جو فاسق کو اسی زمین پر سزا دے اور صالح کو اجر بڑھاپے کی پنشن کے طور پر دینے کی بجائے عنفوان شباب میں ہی دے!

نیا افسانہ : ایک دعوت نامہ

یوں لگتا ہے کہ اُردو افسانہ نویس قصہ گوئی کا فن بھولتا جا رہا ہے، اس کی متخیلہ نئی اوضاع کے اختراع کا یارا نہیں رکھتی، وہ ایک ہی قصہ کو دہرا رہا ہے۔ وہ تحیر اور اشتیاق کا ردّ عمل پیدا کرنے سے معذور ہو چکا ہے! یہ یک طرفہ بیانات نہیں ہیں، یہ وہ تجزیاتی ردعمل ہے جو منٹو کی وفات کے بعد لکھے جانے والے اُردو افسانہ کے مطالعہ سے جنم لیتا ہے۔ منٹو ایک دیوقامت حقیقت نگار افسانہ نویس تھا۔ اس نے جس اسلوب کے ذریعے اُردو افسانہ کا جو لہجہ دریافت کیا اس میں عظمت کے آثار تھے اس وقت قرائن سے یہ ہی محسوس ہوتا تھا کہ اُردو افسانہ اب نئی جہتوں کی جویائی کرے گا۔ ۱۹۵۸ء کے بعد ملک میں نافذ صورت حال کے حوالے سے معاشرے کے باطن میں موجزن نئے اضطراب کی ماہیت دریافت کرے گا اور حالات سے لمحہ بہ لمحہ متاثر ہوتے ہوئے انسان کی صورت حال کے حدود متعین کرے گا لیکن وقت کے ساتھ ساتھ یہ منکشف ہوا کہ اُردو کے بیشتر افسانہ نویسوں نے موجودہ صورت حال کے روبرو ہونے کی بجائے گریز کے موضوعات کے انتخاب کو ترجیح دی۔ نتیجتہً انہوں نے رومانی اسلوب افسانہ کی طرف مراجعت کر کے اُردو افسانہ کو ایسی موقعیت کے روبرو

کھڑا کر دیا جس سے نبرد آزما ہونے کے لئے رومانوی اسلوب آمادہ نہیں تھا۔ اس سے یہ مطلب نہیں ہے کہ فن کار رومانوی تصور اعلیٰ ادب کا ضامن نہیں ہوتا بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ہر زبان کے ادب میں تجربات کا آغاز رومانیوں کے شوق جہاد سے ہی ہوتا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ اردو ادب میں رومانیت کو عشق و محبت کے تجربات سے تعبیر کیا جاتا ہے یا پھر یہ اصطلاح تحریروں میں تخیلاتی عنصر، مبہم کیفیات اور جذباتی ہیجانات کی وضاحت کے لئے استعمال کی جاتی رہی ہے۔ تصوراتی سطح پر رومانیت ادراک کا وہ اسلوب ہے جس میں تصور کردہ حقیقت کے حوالے سے موجود حقیقت اور زندگی کے دوسرے لوازمات کی شرح کی جاتی ہے۔ اردو افسانہ میں اس نوعیت کی رومانیت کی بجائے نام نہاد رومانیت کی طرف مراجعت سے اس عہد کے افسانے میں استعجاب کا عنصر مفقود نظر آتا ہے، کیونکہ اسی اسلوب کو گزشتہ چالیس سالوں میں اس طرح برتا گیا ہے کہ اس کا لب و لہجہ پہلے ہی لبریز ہو چکا ہے، آج ان کے مطالعے سے یوں لگتا ہے کہ یہ افسانے ایک ہی تجربے کی تکرار ہیں، زبان کے ایک ہی لہجے کا اقرار ہیں اور انسانی شخصیت کے ایک ہی پہلو کے ترجمان ہیں۔ استعجاب، استفسار کا ایک رویہ ہے، استفسار شعور کا رویہ ہے۔ جب افسانے کے لہجے میں استعجاب ایک امر واقعہ بن جاتا ہے تو نئی بصارتیں اور انسانی ضمیر کی مخفی شہادتیں ظاہر کی سطح پر اپنا انکشاف نہیں کرتی ہیں۔ اس صورت حال کو ہمارے نشر و اشاعت کے عمومی وسائل نے بھی دانستہ طور پر فروغ دیا ہے اور یوں عمومی ذوق کی پرورش عدم حقیقت کے معیاروں سے کر کے حقیقت

اور عدم حقیقت سے پیدا شدہ تضاد کو زیادہ نمایاں کیا ہے۔ اردو افسانہ کی یہ صورت حال بدل سکتی تھی اگر اردو افسانہ کے نقاد زیادہ ذمہ داری سے کام لیتے اور وقار عظیم کی تنقید کو افسانے کی تحسین کا حرف آخر تصور نہ کرتے، اردو میں نئے افسانہ کی آفرینش کے لئے تصورات کو فروغ دیتے اور افسانہ نویسوں سے براہ راست تصوراتی مجادلوں کے ذریعے تحسین کے نئے معیاروں کو بدلتے ہوئے واقعات سے متعین کرتے۔ اسی طرح دوسری زبانوں کے افسانوی ادب اور اس سے متعلقہ تنقید کے تعارف کے ذریعے افسانہ نویسوں کے ذہنوں میں نئی بالیدگی پیدا کر سکتے تھے۔ چنانچہ اردو افسانہ کے نقادوں کی علمی غفلت کی بدولت گذشتہ اٹھارہ انیس سالوں سے افسانہ کی خالقانہ اور تصوراتی تنقید صریحاً معدوم نظر آتی ہے اس مجموعی صورت حال کے نتیجے کے طور پر منٹو کی وفات کے بعد اردو افسانہ کا کوئی اجتماعی لحن دستیاب نہیں ہے۔

ایک مرتبہ پھر نئے افسانہ کی تصوراتی تشکیل پر غور و خوض کی خواہش موجودہ انسانی اور ملکی صورت حال کو ایک نئے عنوان کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش ہے جو بیک وقت ایک اقرار بھی ہے کہ پیچ در پیچ انسانی موقعیت ظاہر اور باطن کے غیر مرئی تضاد اور اپنی اجتماعی شخصیت کی تلاش کے لئے اردو افسانہ کا مروجہ تصور اور اس کا لسانی لب و لہجہ پوری کفالت نہیں کرتا کہ اس کی داخلی ہیئت تعینات کا اسیر ہے۔ اس میں واقعات کو شخصی اور اجتماعی علامتوں میں تبدیل کرنے اور علامتوں کو واقعات میں ڈھالنے کی صلاحیت

نہیں ہے، اس لئے نئے افسانہ کی تشکیل کے لئے افسانہ کے مروجہ تصورات کو یکسر رد کرنے کی ضرورت ہے۔ اسی طرح اس میں ابتداء وسط اور انجام کی فروعی منطق کو شکستہ کرکے اسے وسیع تر تخلیقی عمل میں تبدیل کرنے کی دوسری فوری ضرورت ہے۔

نئے افسانہ سے مراد قصہ گوئی کا وہ فن ہے جو انسانی واقعات کی ترتیب میں نئی دلالتوں کی تشکیل کرسکے، جو معاشرتی اور مجموعی انسانی سیاق وسباق میں انسان کی جملہ ہئیت اور تمام جذبات کو احساساتی اوضاع میں منتقل کرکے عہدِ حاضر کی زندگی کا تصور مرتب کرسکے، جو خلوت میں شعور کی روئیدگی کے معروضی علائق کی تعبیر سے نئی تہذیبی علامتیں وضع کرسکے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ نئے افسانہ میں معنویت کی تعمیر کا ایک راستہ نئی علامتوں کی تشکیل ہے یا قدیم علامتوں کو نئے انسانی سیاق وسباق سے پیوست کرنا ہے۔ نئے تجربات کے انشراح کے لئے معانی کی ایک سے زیادہ سطحیں خلق کی جانی ضروری ہیں۔

اُردو کے چند افسانہ نویسوں نے اُردو افسانہ کی اس صورت حال میں تغیرات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ابھی تک ان کے افسانوں میں وہ تیقن نہیں نظر آیا جو ایک ارفع تخلیق کا لازمی جزو ہوتا ہے۔ انتظار حسین، انور سجاد اور کسی حد تک خالدہ اصغر (جو غالباً افسانہ نویسی ترک کرچکی ہیں) کے کچھ افسانوں میں کافکا سے متاثر ہونا حقیقت پسندی کے اسلوب سے انحراف کی ایک صورت ہے۔ کافکا کے زیر اثر عدم حقیقت کے تصور کو حقیقت جان کر معروضات کو ان

کے مادی سیاق وسباق سے جدا کرنا اور انسانی شعور کی تمام سطحوں کو ایک ہی رو میں پابند کر کے تجربے کے مدارج مرتب کرنے سے اردو افسانہ میں جو تجربہ کی صورت پیدا ہوتی ہے اس سے نئے افسانہ کے بعض خطوط معین کئے جا سکتے ہیں۔ انتظار حسین کے یہاں دوسرے دو افسانہ نویسوں کی نسبت معانی کی تشکیل کا قرینہ کچھ زیادہ مربوط ہے کیونکہ انھوں نے پرانی تہذیبی علامتوں کو بازآفرینی کے ذریعہ موجودہ سیاق وسباق سے پیوست کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی علامتیں جانی پہچانی ہوتی ہوئیں بھی معنوی سطح پر اپنی اصل شناخت سے گریز کر جاتی ہیں۔ انتظار حسین قصہ گوئی کے فن سے واقف ہیں، لفظوں کے تلازماتی ہیر پھیر سے بھی آشنا ہیں، لیکن تصوراتی سطح پر ان کے یہاں "فردوس گم گشتہ" ایک واحد تجربہ ہے اور اس کا ناستالجیا ہی ان کا واحد احساس ہے، چنانچہ تجربہ اور وسعت، جو نئے افسانہ کی ایک اہم ضرورت ہے، وہ ان کے یہاں دستیاب نہیں ہے۔ اس طرح انتظار حسین کا فن انسانی صورتِ حال کی علامت بننے کی بجائے ایک محدود "اقلیت" کا نوحہ بن جاتا ہے، ان کے افسانوں میں نئے افسانوں کی تمام تکنیکیں دستیاب ہیں لیکن وہ اپنے مواد سے جدا ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ انور سجاد، انتظار حسین کی طرح کافکا کے اسلوب سے متاثر ہے، اس کے افسانوں میں معانی کا قرینہ تاثراتی اور علامتی ہے اور تجربے کا دائرہ بھی کسی قدر وسیع تر ہے کیونکہ اس نے عہد حاضر کے انسان کے رویوں کی بے چینی اور اس کے اسباب کی تلاش کی کوشش کی ہے۔ انور سجاد نے حقیقت پسند افسانہ کے خارجی اور مصنوعی ڈھانچے کو رد کر کے

افسانہ میں معانی کو واقعات کے حوالے سے فروغ دینے کی بجائے کسی صورتحال یا کردار کی نفسیاتی کیفیت سے معانی کے الوان پیدا کئے ہیں وہ اختصار، محاکات اور کولیج کے عمل میں الان روب گریئے سے بھی متاثر نظر آتا ہے۔ انور سجاد کے یہاں تجربے کا انداز ابھی تک تجرباتی ہے اور اسے اپنا لسانی اسلوب وضع کرنے کے لئے کافی جد وجہد سے کام لینا ہے۔ اگرچہ ان افسانہ نویسوں نے اردو افسانہ کی مایوس صورت حال میں قصہ گوئی کے بھولتے ہوئے فن کو نئی بنیادوں پر کھڑا کرنے کوشش کی ہے لیکن مجموعی طور پر جو اُردو افسانہ لکھا جا رہا ہے وہ ان سے لاتعلق ہے، کیونکہ وہ ابھی تک خود واضح نہیں ہیں کہ انہیں مروجہ افسانے کی منطق سے کس حد تک دور جانا ہے۔ فن میں بغاوت پر بحث کرتے ہوئے کامیو لکھتا ہے کہ تجرباتی تخلیق بذاتِ خود ایک جواب ہوتی ہے، یہ جواب اس وقت تک ممکن نہیں ہوتا جب تک فن کار اپنے فن کے حوالے سے زندگی کے بارے میں کسی رویے کا اعلان نہیں کرتا ہے۔

اگر یہ تصوّر کر لیا جائے کہ جدید اردو افسانہ کا تصور معانی کے علامتی پیرائے سے مرتب ہوتا ہے تو پھر اُردو افسانہ کے ڈھانچے میں نہ صرف تغیرات کی ضرورت ہے بلکہ اس کے لسانی لب و لہجہ کو بالکل بدلنا ہے۔ ابھی تک اردو افسانہ کا لسانی پیرایہ یک سطحی رہا ہے اور عموماً الفاظ کے معانی کو کرداروں کے جذباتی سیاق و سباق سے اخذ کرنے کی بجائے ان کی ظاہری تراش خراش پر توجہ دی جاتی ہے۔ منٹو پہلا افسانہ نویس تھا جس نے اردو میں لہجوں کی زبان دریافت کرکے اظہار کا نیا محاورہ وضع کیا تھا، لیکن منٹو کی یہ کارکردگی

فن کے حقیقت پسندانہ تصور کے فریم کے اندر تھی۔ جو افسانہ نگار علامتی پیرایۂ ادراک کو منتخب کرتا ہے اس کی لسانی ذمہ داری زیادہ شدید ہو جاتی ہے کیونکہ اس کا سفر ایک نئی لغت کی تلاش ہوتا ہے۔ اس کے لئے زبان کا کوئی آہنگ نہیں ہوتا ہے۔ اس کے لئے لفظ کے لغاتی مفہوم محض ایک شناخت ہیں اور اس کے بعد اسے ہر سطح پر ہر سباق و سباق کو اپنے مافیہ کے بطن سے تیار کرنا ہوتا ہے۔ لفظ کے معانی کو مرکب شکل دینے کے لئے اس میں ایک سے زیادہ معانی کی "کراس بریڈنگ"، کرانی ضروری ہوتی ہے۔ یہ وظیفہ علامتوں کی تشکیل کا عمل ہے، جس میں اپنے فوری معانی دینے کے بعد اپنے تمام سیاق و سباق اور جملہ واردات کا مشاربن جاتا ہے، چنانچہ نئے افسانے کی تشکیل میں اُردو کے کلاسیکی معیاروں کی متابعت کی بجائے اس میں تمدنی اور عصری ضروریات کے تحت منظم کرنے کی حاجت ہے، در حقیقت جدید لسانی لحن کی دریافت جدید اُردو افسانے کی تشکیل ہے کیونکہ قصے کا ادراک لسانی اور صرف لسانی ہوتا ہے۔

نئے افسانے کی تشکیل کے لئے اصرار دراصل ان تضادات اور تجربات کو افسانے کے حوالے سے محسوس کرنا ہے جو ہماری ملکی زندگی میں ابھی تک ابہام کا درجہ رکھتے ہیں۔ فن کار جذباتی ردعمل پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ تصورات کی وضاحت بھی کرتا ہے، یہ وضاحت مختلف طریقوں سے کی جاسکتی ہے، کوئی علامتی افسانے کی تلاش میں نکل جاتا ہے، کوئی "اینٹی افسانہ" کے ذریعے انسانی معنویت کی دریافت کا امکان ڈھونڈتا ہے مسئلہ انتخاب

کی جرأت کا ہے کہ افسانہ نویس مقبولیت کی خواہش سے دستبردار ہو کر اپنی ذات کی بجائے اپنے فن سے عہد کا اعلان کریں اور اس کی پرورش کے لئے زیادہ سے زیادہ خطرات مول لیں۔

ترجمے کی ضرورت

آجکل ضرورتوں کا سیلاب امڈ آیا ہے، جدھر اور جہاں نگاہ جاتی ہے ضرورتوں کا بھوت مُنہ چڑاتا ہے، جب چاروں طرف دل لبھانے اور ترسانے والی ضرورتوں کا حصار ہو، کونسی ضرورت غلبہ پاتی ہے؟ اس کا دار و مدار مغلوب ہونے والے پر ہے کہ وہ کس ضرورت کو اولیت کا درجہ دیتا ہے۔ ضرورت موجود میں غیر موجود کی تلاش یا موجود کے حصول کی خواہش سے پیدا ہوتی ہے۔ ضرورت اور ضرورت مند کے مابین بُعد کا قیام لازمی ہے، ورنہ حصول یا تکمیل، ضرورت کے وجود کو ختم کر دیتے ہیں۔ ضرورتوں میں حفظِ مراتب، تقدیم و تاخیر کا مدار معاشرے پر ہوتا ہے چنانچہ زندگی میں ایک ضرورت کا انتخاب دیگر شعبہ ہائے زندگی کی ضرورتوں کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔ اطمینان نئی ضرورت کی سرگوشی ہے۔

آجکل ضرورتوں کا سیلاب امڈ آیا ہے، چھوٹی چھوٹی انفرادی ضرورتوں کے غلبے نے اجتماعی ضرورتوں کے تصور کو محو کر دیا ہے۔ نتیجہ خود مرکزیت، یہ معروضیت کا انہدام ہے! موضوع سے معروض کا سفر کسی صورتِ حال یا شئے کو اپنے آپ سے علیحدہ کر کے دیکھنے کا عمل ہے جس میں ذات ایک حوالہ بن کر اپنے سے باہر ایک وسیع تر وجود میں

شرکت پر آمادہ کرتی ہے۔ ایسی معروضیت کی عدم موجودگی نے جہاں ہمارے معاشرے میں بہت سے مسائل پیدا کر دیئے ہیں وہاں ہماری فکری زندگی بھی عجیب کس مپرسی کی حالت میں ہے۔

ہمارے معاشرے میں سوچ کے دھارے روز بروز خشک ہوتے جا رہے ہیں۔ دوسرے محرکات کے علاوہ، اہم اور غیر اہم ضروریات کی افراط تفریط میں انتخاب کی عدم صحت نے اس صورتِ حال کو زیادہ تشویشناک بنا دیا ہے، سوچ کے سُوتے ایک طرف معاشرتی عمل اور تعمل سے جنم لیتے ہیں۔ دوسری طرف علم و ادب کے میدان میں بھرپور تخلیقی عمل سے وجود اختیار کرتے ہیں لیکن تخلیقی میدان میں بھی یہی مشکل درپیش ہے کہ یہاں بھی دوسرے شعبہ ہائے زندگی کی طرح ابتری اور خود مرکزیت ہے۔ اوّل تو ادیب حقیقی تخلیق سے گریز کر رہا ہے اور اگر تخلیق کرتا بھی ہے تو اس کا ردِّ سخن اپنے زمانے سے نہیں ہے۔ اس وقت جبکہ اجتماعی طور پر ہم کسی دستور العمل یا نظریئے کی تائید پر آمادہ نہیں ہیں، اس وقت جبکہ ہم نے غیر اہم ضروریات کو اس قدر اہم بنا دیا ہے کہ ہمیں چھوٹی چھوٹی منفعتوں کے بجز اور کچھ نظر نہیں آتا، لفظ کا بے اثر اور بے حرمت ہو جانا کوئی بڑی بات نہیں ہے، اس بے حس صورتِ حال کے حصار کو ہر قسم کی رکاوٹوں اور دل شکن بندشوں کو، خواہ وہ ناشروں کی طرف سے ہوں یا کسی اور ادارے کی جانب سے، پیہم تخلیقی عمل کے ذریعے توڑا جا سکتا ہے، ایک خاص قسم کی ذہنی اور جذباتی فضا کے ذریعے نظریات کو فروغ دیا جا سکتا ہے، خصوصاً ایسے نظریات کو جو اجتماعی قلبِ ماہیت کا یارا رکھتے ہوں، جو زندگی کی نئی عقلی

اور جذباتی بنیادوں پر اسارنے کی صلاحیت کے حامل ہوں، لیکن یہ تب ہی ممکن ہوگا اگر ہم اپنے معروضی وجود سے غافل رہنا پسند نہ کریں۔

اس صورتِ حال میں جب تخلیقی عمل سست روی کا شکار ہو، اور نئے نظریات اور جذباتی پیراؤں کی تشکیل وتدوین کی اہلیت کسی قدر سلب ہو چکی ہو تو اس وقت خیالات کی ترویج اور نظریات کی تشکیل، غیر ملکی ادب، فلسفہ اور دیگر تخلیقات کے متواتر تراجم کے ذریعے کی جا سکتی ہے۔ غیر ملکی ادب، فنون اور سائنسی علوم کے تراجم کے سلسلے میں سب سے اہم ضرورت اپنی ضروریات کا احساس ہے کہ ہم کس قسم کے نظریات، ادبی لہجے اور فکری پیرائے کی ترویج یا احیا چاہتے ہیں؟ کیا ہمیں واقعی ایسے تراجم کی ترویج سے گریز کرنا چاہیئے جن کا غیر ملکی طاقتیں مخصوص عزائم کے پیش نظر سرپرستی کا وعدہ کرتی ہیں؟ کھری بات تو یہ ہے کہ ذہنوں کی تبدیلی، فکر کی نشوونما اور تہذیبی سانچوں کی پرورش کے لئے ایسے تصورات کے فروغ کی ضرورت ہے جو علمی وادبی سطح پر نہ صرف ایک وسیع تناظر مہیا کر کے اشیاء، موجودات اور وقائع کی تصریح میں تغیر یا اضافے کی ضامن ہوں، بلکہ ایک مخصوص زمانی سیاق و سباق میں پیدا شدہ تضادات اور مسائل کے تجزیہ، تردید یا ایجاب کا قرینہ بھی مرتب کریں۔ ثقافتی سطح پر ترجمہ دو مختلف تہذیبوں کے مخصوص رویوں کے روبرو ہونے کا عمل ہے، یہ مختلف تہذیبی مزاجوں کا ایک دوسرے سے تعارف ہے۔ یورپی اور مغربی زبانوں کے برعکس بشیتر مشرقی زبانیں اور خصوصاً اردو زبان، زبانوں کے حوالے سے تنہائی کا شکار ہے،

اور اس تنہائی نے اس کی شخصیت کو اتنا محدود کر دیا ہے، کہ وہ خارجی ارتباط سے عموماً گریز کرتی ہے اسے اپنے علاوہ ہر دوسرا اوپر نظر آتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ابھی تک اُردو زبان میں ہر طرح کے موضوعات و مضامین کی ادائیگی کی صلاحیت بہت کم ہے، جب بھی فلسفہ، نفسیات یا سائنسی علوم پر کچھ لکھنے کی نوبت آئی ہے تو ذہن قدیم فارسی، عربی یا بعض اوقات ہندی اصطلاحات کا تعاقب کرتا ہے، نتیجتہً تحریر ایسے ادق الفاظ کا مجموعہ بن جاتی ہے کہ مافی الضمیر ادجھل ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں کچھ تو مناسب الفاظ کی کمی محسوس ہوتی ہے اور کچھ اُردو کا ڈھیلا لسانی سیاق و سباق ہے جسے تصورات کی تشکیل کے لئے استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ اس لئے اُردو زبان بالغ اور بھرپور اظہار کی صلاحیت سے عاری رہی ہے۔ ابھی تک اُردو زبان میں غیر ملکی ادب کا جو کچھ ترجمہ ہوا ہے وہ ہر ایک کے سامنے ہے، دنیا کی دوسری زبانوں میں قارئین دوستوفسکی، یوڈلیر، شیکسپیئر، سفوکلیز، نطشے، ہیگل کانٹ نہ جانے کون کون سے ادیبوں اور مفکرین کی تخلیقات سے بہرہ ور ہوتے ہیں، لیکن ہمارے یہاں صرف انگریزی خواں طبقہ ان سے مستفید ہو سکتا ہے، علم اور ہدایت کے سرچشمے ایک خصوصی طبقاتی حق بن گئے ہیں لیکن کیوں؟ اس لئے کہ ہمیں اپنی اہم ضرورتوں کا احساس نہیں ہے، ہمارا شاعر یا ادیب ایک لنگڑی سی غزل اور نیم جان سا افسانہ لکھ کر اپنی جان چھڑاتا ہے اور اپنی مکمل ذمہ داری سے عہدہ برآ ہونے سے گریز کرتا ہے۔ یہ ذکر بے محل نہیں کہ ہمارے شاعروں

یا ادیبوں نے اپنے تخلیقی عمل کو شعری یا نثری ہیئتوں کے چھوٹے چھوٹے خانوں میں بانٹ رکھا ہے، جب شعر و ادب ایسی نزاعی موقعیت میں الجھا ہو کہ زبان بالیدگیٔ فکر کی متحمل نہ ہو سکے۔ اس وقت تمام شاعروں اور ادیبوں کی یہ ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ من حیث المجموع شعر و ادب اور زبان میں مختلف ذرائع سے توانائی پیدا کریں۔ اس کے مزاج، رنگ و آہنگ اور ذرائع کے امکانات کا جائزہ لیں اس کے برعکس ہمارا دانشور طبقہ ملکی تخلیقات کے تراجم کی بجائے سرقہ بالجبر سے کام لیتا رہا ہے۔ جب جی چاہا حسب ضرورت کسی مفکر یا مصنف کی تخلیق سے کچھ حصّہ اخذ کیا، بعض دفعہ اس کا حوالہ درج کیا اور بعض دفعہ اس کا نام گول کر کے اپنا نام جڑ دیا۔ جس سے نہ تو ماخوذ تصور کی صحت کا سراغ مل سکتا ہے اور نہ اس کے سیاق و سباق کا اتہ پتہ ملتا ہے۔ ترجمے کا یہ بالواسطہ اسلوب گو جزوی طور پر نظریات کے انتشار میں معاون ثابت ہوتا ہے، مگر ان کی صحت اور افادیت ایک حد تک مشکوک رہتی ہے۔ اگر ایک طرف نئے معاشرتی سیاسی، علمی و ادبی نظریات کی آفرینش کے لئے براہ راست تراجم کی ضرورت ہے تو دوسری طرف اُردو زبان کی نئی تشکیل اور وسعت کے لئے اس میں نئے تصورات نئے الفاظ اور نئے جذباتی پیرایوں کو منتقل کرنے کی ضرورت ہے۔ اہل ایران کو دیکھئے کہ انہوں نے اپنے کثیر علمی و ادبی ذخیرے کے باوجود فارسی جدید کی تعمیر و تشکیل کے لئے بیسویں صدی کا نصف سے زیادہ حصّہ وقف کر دیا ہے۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اہل ایران نے تمام دنیا کے عظیم ادب کے تراجم کر کے فارسی جدید کو اظہار کے اس مرحلہ پر پہنچایا ہے، جہاں اس میں ہر طرح کے علمی

سائنسی معلوماتی الفاظ، تراکیب اور اصطلاحوں کے ذخیرے دستیاب ہیں، اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ انہوں نے سرکاری اور تعلیمی سطح پر فارسی کو ابلاغ و اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ یہ درست ہے کہ ایران جدید کا سیاسی ماضی ہمارے سیاسی ماضی سے مختلف ہے تاہم انہوں نے من حیث القوم تراجم کئے اور ان کی معیاری اشاعت کے نہ ختم ہوتے سلسلے کے ذریعے فارسی جدید کی تعمیر کی ہے۔ اہل ایران نے فارسی جدید کی تعمیر میں فرانسیسی زبان سے بھی مدد لی ہے جو ایران میں فارسی کے بعد ثانوی درجہ رکھتی ہے۔ اہل ایران کے برعکس ہمارے یہاں اُردو زبان کی تشکیل کا کوئی واضح لائحہ عمل نہیں ہے کہ اردو زبان کی توسیع و تشکیل کے عمل میں کن زبانوں سے استفادہ کیا جا سکتا ہے مغربی زبانوں میں انگریزی زبان کا اثر و نفوذ اتنا واضح ہے کہ مزید شرح کا محتاج نہیں ہے۔ البتہ اس کے بارے میں بھی لائحہ عمل مرتب کرنے کی ضرورت ہے کہ اس کے الفاظ و تراکیب کو کس حد تک اور کس طرح "اردوایا" جائے۔ اسی طرح فارسی زبان سے بھی ہمارا تعلق کچھ مبہم سا ہوتا جا رہا ہے۔ لسانی سطح پر ابھی تک ہمارا رابطہ کلاسیکی فارسی سے رہا ہے اور عمداً کلاسیکی فارسی کے لہجوں کو اپنایا ہے، اُردو زبان نے جو کچھ فارسی سے حاصل کیا ہے وہ کلاسیکی ہے، اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اہل ایران سے ہمارا رابطہ ختم ہو چکا تھا اور اردو زبان نے اپنے تشکیلی مراحل میں انگریزی کی طرف رجوع کیا تھا۔ مختلف زبانوں میں زبان کی رنگت سیاسی اور تجارتی اور دیگر محرکات کے زیر اثر بدلتی رہتی ہے اب جب کہ قومی سطح پر انگریزی زبان کو واپس اس کے ملک بھیجنے کا مسئلہ

زیرِ غور ہے۔ اس لیے اس کا نعم البدل تلاش کرنے کی ضرورت بھی ہے۔ کیوں کہ پسماندہ زبانوں کو اپنے توسیعی عمل میں ترقی یافتہ زبانوں سے تعلق رکھنا اگر ناگزیر نہیں تو ضروری ہے۔ کیوں کہ کوئی زبان تنہائی میں نشو و نما نہیں پا سکتی۔ فی زمانہ علوم، ادبیات اور فنون تنوع اور لسانی قید و بند کے باوجود ایک زبان سے دوسری میں منتقل ہونے کا رجحان رکھتے ہیں، وہ نظریاتی اور جذباتی بعد جو یکجائی کی عدم موجودگی میں مختلف زبانوں اور ادبیات کو تنہا رہنے پر مجبور کرتا تھا، وہ کم و بیش ختم ہو چکا ہے۔ جہاں بھی کسی زبان یا ملک میں کوئی غیر معمولی کارنامہ پذیر ہوتا ہے۔ ہر ایک اس سے رابطہ استوار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ عہد جدید میں زندگی گزارنے کے لئے اپنے اردگرد سے آگاہی لازمی ہے۔ ہر ایک زبان کو عہد جدید سے رابطہ استوار رکھنے کے لئے ایک دوسری زبان پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے۔ ہمیں اردو زبان کی توسیع اور تعمیر کے لئے انگریزی کو ملک بدر کرنے کے باوجود علمی و ادبی سطح پر قائم رکھنا ہوگا۔ کیوں کہ ہمارا بیرونی دنیا سے رابطہ اسی زبان کے توسط سے ہے، اگر پہلے اس زبان کو ہمارے معاشرے میں کرنیت تھی تو اب اس کی حیثیت خبر کے ذریعہ کی ہونی چاہیئے۔ دوسری طرف اردو زبان میں نئے لہجے پیدا کرنے کے لئے اسے نہ صرف مقامی زبانوں سے متصل کرنا ضروری ہے بلکہ فارسی جدید سے اس کا رابطہ استوار کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے، فارسی اردو زبان کی نسبت زیادہ باصلاحیت اور مضبوط زبان ہے جس نے اپنی قوت کے لئے غیر ملکی ادب کے ہزارہا تراجم اپنے اندر سمونے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ وہ محنت جو اہل ایران نے علوم و فنون

اور ادبیات کی سطح پر کی ہے اُردو زبان مزاج، رسم الخط صرف و نحو اور ذخیرۂ الفاظ کے اشتراک کے وصف اس سے بہ آسانی مستفید ہو سکتی ہے، وہ گھٹن، وہ بے بسی اور کم مائیگی جو اُردو زبان میں سنجیدہ اور غیر رسمی تحقیقات کے دوران پیش آتی ہے اس پر قابو پایا جا سکتا ہے۔ تراجم کا عمل انسانی تمدن مزاج اور تاریخ کی دریافت اور شناخت کا ایک بھرپور ذریعہ ہے۔ ابھی تک ہمارا غیر ملکی دنیا سے تعلق صحافتی اور اخباری سطح پر رہا ہے یعنی ہم یہ جانتے ہیں کہ فلاں ملک کس جگہ پر واقع ہے، وہاں کس کی حکومت کی ہے اور لوگ کون سی زبان بولتے ہیں، یہ تعلق معلوماتی اور علمی اعتبار سے افادی تو ضرور ہے لیکن وہاں کے جمہور کے مزاج، تمدن اور زندگی کے ذہنی اور جذباتی رنگ و آہنگ کی خبر نہیں دیتا، اپنے آپ کو جذباتی اور ذہنی سطح پر باخبر رکھنے کے لئے دوسروں کا دکھ درد جاننے اور شرکت کرنے کے لئے ترجمہ ہی ایک ایسا وسیلہ ہے جو خبر کا ذریعہ بنتا ہے۔ جو انسانوں میں اشتراک کا قرینہ پیدا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کی توسیع، تمدن کے تعارف، انسانی کائنات کی دریافت اور تاریخ کے وقوف کے لئے ایک سے زیادہ زبانوں سے رابطہ پیدا کرنا ضروری ہے۔ ہمارے یہاں تہذیبی، معاشرتی اور ادبی سطح پر وہی معیار رہے ہیں جو انگریزی زبان کے ذریعے ہم تک پہنچے ہیں، جس طرح ۱۸۵۷ء کے بعد یہاں کے لوگوں کے لئے انگریز اور انگریزی زبان، مغربی تمدن اور علم کی واحد اور آخری صورت تھی، اسی طرح آج بھی ہمارے لئے لسانی مجبوریوں کی بدولت انگریزی زبان مغربی علم و فنون کی معرفت کا ذریعہ ہے۔ جو فکر اور جذباتی اسلوب ہمیں انگریزی

زبان کے ذریعے ملتے ہیں ہم اسی پر اکتفا کرنے پر مجبور ہیں۔ یہ درست ہے کہ انگریزی مغرب کی سب سے اہم زبان ہے لیکن کیا یہ تمام دنیا کے ادب اور علوم کو ہم تک پہنچا رہی ہے؟ فی زمانہ ہر کوئی تعصبات اور سیاسی مصلحتوں کی زنجیر میں ہے اور صرف اسی فکر یا چیز کی نمائندگی پر توجہ دیتا ہے جو اس کے مقاصد سے مطابقت رکھتی ہے، اگر اس مفروضہ نما حقیقت کی صحت پر اعتماد کیا جائے تو پھر تراجم کے لئے ایک سے زیادہ زبانوں کے ادبیات اور دیگر علوم سے رابطہ قائم کرنے کی ضرورت ہے؟

ہم براہ راست تراجم، بالواسطہ تراجم اور براہ راست مطالعہ کے توسط سے اہل مغرب کے بارے میں کافی کچھ جانتے ہیں. لیکن ابھی تک ہماری نگاہ سے مشرق وسطیٰ، مشرق بعید اور ہند چینی کی دنیا کے بہت سے گوشے مخفی ہیں، ایک اعتبار سے اِن علاقوں کے لوگوں کا سیاسی اور معاشی مقدر ہم سے چنداں مختلف نہیں ہے اور وہ جغرافیائی اور کسی حد تک نسلی اعتبار سے بھی ہم سے کچھ قریب ہیں، ہم ان کی دنیا سے بے خبر ہیں، ہم براعظم افریقہ اور جنوبی امریکہ کے بارے میں صرف اتنا ہی جانتے ہیں جتنا یو این او کی مطبوعات ہمیں بتاتی ہیں۔ ان علاقوں اور خطوں کے لوگ اپنے مقسوم کی تشکیل میں جس جدوجہد سے گزر رہے ہیں، ہم ان سے واقف نہیں ہیں، کیا یہ ضروری نہیں ہے کہ ہم تراجم کے ذریعے ان کی زندگی میں شرکت کر سکیں؟ اگر وہ مظلوم ہیں تو ان کی حمایت میں آواز اٹھا سکیں؟ اگر وہ ظالم ہیں تو ان کے خلاف جدوجہد کریں؟ لیکن ان تک پہنچنے کے لئے انہیں جاننا ضروری ہے! چنانچہ اس وقت تراجم کے سلسلے میں ہمیں خصوصاً ایسی اقوام کی ادبیات کو اہمیت دینی چاہیئے جو تاریخی جدوجہد میں مصروف ہیں۔ یہ ترجمے کی

ضرورت کا ایک اہم پہلو ہے جو اتنا ہی اہم ہے جتنا متمدن ملکوں کی ترقی یافتہ زبانوں کے علم و ادب کے ترجمہ کا!

دوسری زبانوں سے اپنی زبان میں ترجمہ کرنے کا عمل دوسری تہذیب کو اپنی طرف کھینچ کر لانے کا عمل ہے۔ ترجمہ کا دوسرا رُخ اپنے آپ کو دوسری تہذیبوں تک لے جانے کا ہے! اس ذیل میں اُردو زبان اور دیگر علاقائی زبانوں کے ادب کا غیر ملکی زبانوں میں ترجمہ بھی اتنا ہی اہم ہے جتنا غیر ملکی کے ادب اور دیگر علوم کا۔ ملکی ثقافتی ہم آہنگی کے لئے (جب کہ اُردو زبان پاکستان کے کسی خطے میں نہیں بولی جاتی)، یہ ضروری ہے کہ علاقائی زبانوں کے ادب کو نہ صرف بین الصوبائی زبانوں میں ترجمہ کیا جائے بلکہ تمام کو اُردو زبان میں منتقل کرنے کی بھی ضرورت ہے۔ اُردو زبان کی ترویج و توسیع کے لئے لازم ہے کہ اسے پاکستان کی سرزمین پر اس کے زمینی رشتے سے وابستہ کرنے کے لئے اس میں فوک لور، اساطیر اور تہذیبی عناصر کو شامل کیا جاسکے۔ چنانچہ اس لسانی اور ثقافتی ضرورت کے پیش نظر بین الصوبائی ادبی رابطے کے لئے ایسے تراجم کے منتقل ادارے قائم کئے جانے چاہئیں۔ اسی طرح ملکی سطح پر یہاں کے ادب کو غیر ملکی زبانوں میں منتقل کرنے کے لئے قومی سطح پر مختلف زبانوں میں تراجم کے ادارے قائم کئے جانے اشد ضروری ہیں جس طرح غیر ملکی ادب کو اردو اور دوسری علاقائی زبانوں میں منتقل کرنے کی ضرورت ہے، اسی طرح پاکستانی ادب کی غیر ملکی ترسیل بھی کسی قدر غیر اہم نہیں ہے۔ ایک طرف غیر ملکی ادبیات اور علوم کو اردو اور دیگر علاقائی زبانوں میں منتقل کرنا اور دوسری طرف اپنے ادب کو دنیا کی ہر سمت میں پھیلانا بین الاقوامی سطح پر ایک وسیع تر رابطے کی کوشش ہے!

ادبیات کی درآمد اور برآمد کا عمل اسی وقت سنجیدگی کا رتبہ اختیار کرسکتا ہے اگر ہم ضرورتوں کے سیلاب میں اہم اور غیر اہم ضرورتوں میں حفظ مراتب کا قرینہ معین کرسکیں، اپنے آپ سے باہر نکل کر اپنے وجود کا معروضی مشاہدہ کریں، زندگی اور انسانی مسائل کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کا حوصلہ رکھتے ہوں۔

شاعر اور آوارہ گردی

کہا جاتا ہے کہ آوارہ گردی شاعر کا مقدر ہوتی ہے: وہ کبھی اُڑتے ہوئے پتوں کا ماتم کرتا ہے، کبھی ویرانوں میں گزشتہ تہذیبوں سے ہمکلام ہوتا ہے اور کبھی راتوں کو سمندر کی سسکیاں سنتا ہے۔ اس مشاہدے کا اطلاق اردو شعراء پر کم تر ہوتا ہے، اُردو کے کلاسیکی شعراء جمود کے قائل تھے۔ غالبؔ نے پنشن کے لئے کلکتے کا سفر کیا لیکن راستے میں دیکھی ہوئی چیزوں کا بہت کم ذکر کیا۔ میر تقی میرؔ کبھی کبھار پائیں باغ کی طرف اپنا دریچہ وا کرتے تھے۔ کہتے ہیں کہ شیخ سعدیؔ نے کلکتے تک سفر کیا، بودلیئرؔ ہندوستان پہنچتا پہنچتا موریشس جانکلا۔ رائمبو، شارل ویل سے نکل کر عُرارؔ جا پہنچا۔ اس تقابل سے کم سے کم یہ واضح ہوتا ہے کہ ہمارے شاعر عزلت پسند تھے اور اِن کے یہاں "ایڈونچر" کی کمی تھی۔ حرکت کے اس فقدان سے اِن کے تخلیقی تجربات میں جو کمی نظر آتی ہے اس کا اندازہ دوسری زبانوں کی شاعری سے تقابل کے ذریعہ لگایا جاسکتا ہے۔

قصہ یہ ہے کہ لفظ آوارہ گرد یا آوارہ گردی ہمارے یہاں بہت بدنام ہوچکا ہے۔ عمومی لغت میں اس سے مراد وہ شخص لیا جاتا ہے جو کسی مصروفیت یا مقصدیت کے بغیر سڑکوں پہ گھومتا رہے۔ ایسا شخص جو مقصد سے عاری ہو اور سڑکوں پر

گھومتا ہوا نظر آئے ہماری معاشرتی نجابت کے معیار اسے افتادہ سمجھتے ہیں۔ درحقیقت ہم ہر شخص کو اس کی معروضیت کے حوالے سے جانتے ہیں۔ اگر کوئی یہ کہتا ہے: میں صرف شاعر ہوں، تو دوسری سمت سے فوراً جواب ملتا ہے: میاں شاعری کے علاوہ اور کیا کرتے ہو؟ یعنی شاعری کوئی کل وقتی مصروفیت نہیں ہے۔ اس سے یہ بھی مراد لی جا سکتی ہے کہ شاعری کوئی معاشرتی عمل نہیں ہے۔ تلاشِ معاش کے لئے کچھ اور کرنا ضروری ہے۔ یعنی کسی شخص کو محض شاعر کے طور پر زندہ رہنے کا حق حاصل نہیں ہے! شاعر کے بارے میں ہمارا یہ رویہ ہماری پست ذہنی حالت اور عامیانہ قسم کی مادیت پرستی کا مظہر ہے۔ شاعر کے لئے آوارہ گردی اس کے تخلیقی عمل کا ایک لازمی جزو ہے۔ اس کی آوارہ گردی کبھی بے مقصد نہیں ہوتی: ایک شخص تلاشِ رزق میں سرگرداں ہے اور وہ پیٹ بھرنے کے لئے تمام اسفل حربوں سے کام لیتا ہے، دوسری طرف شاعر تلاشِ معانی کے لئے ریستورانوں میں بیٹھتا ہے، رات کو ویران سڑکوں پہ گھومتا ہے، ٹریفک کا شور سنتا ہے، ہر دو نوں ایک مقصد کی تلاش میں ہوتے ہیں! ہمارے نظامِ اقدار میں شاعر ایک بے مقصد سی روحانی مخلوق ہے اور جو ہماری معاشرتی ہائیرارکی میں ایک افتادہ وجود ہے یہ صورتحال تشویشناک ہے۔ گو ہم پس ماندہ ہیں۔ لیکن اپنے فروغ کے لئے ہمیں ترقی یافتہ ممالک سے بہت کچھ سیکھنا ہے جب پاسترناک اور سولژنتسن پہ مصیبت ٹوٹتی ہے تو ایک جہان ان کے دفاع کے لئے باہر نکل آتا ہے اور ہمارے یہاں ......

آپ سب کچھ جانتے ہی ہیں کہ ہمارے یہاں لفظ کتنا بے حرمت ہو چکا ہے، چونکہ ہمارا معاشرہ اپنے شاعروں اور ادیبوں کا رتبہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے اس

لئے وہ ان کی پروجیکشن میں کیا دلچسپی لے سکتا ہے ؟

پابلو نیرودا اپنی "یادداشتوں" میں لکھتا ہے کہ جب بھی کسی ادیب کے بارے میں نوبل انعام کی افواہیں اڑنے لگتی ہیں تو وہ ادیب، خواہ کن نظریات کا حامل ہی کیوں نہ ہو، مسرت محسوس کرتا ہے، پس پردہ حکومتوں کے نمائندے اپنے ملک کے ادیب کے لئے اس انعام کی خاطر رسہ گیری کرتے ہیں۔ چنانچہ اس اعتبار سے ہمارے شاعر کو اپنے اور غیر دونوں اپنانے کے لئے تیار نہیں ہیں۔ ہم شاعر کو ایک شاعر قبول کرنے کے لئے آمادہ نہیں ہیں خواہ وہ کتنا ہنر مند ہی کیوں نہ ہو، خوش قسمتی سے اگر وہ ڈپٹی کمشنر یا انکم ٹیکس کمشنر ہے تو پھر ہم اس کی ہر دو حیثیتیں ماننے کے لئے تیار ہیں، اور رتبے سے عاری ایک شاعر کو آوارہ گرد کے منفی مفہوم سے یاد کرتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر یہ اعتراف ہے کہ ہمیں جز وقتی شاعروں اور ادیبوں کی ضرورت ہے یعنی ہم انہیں وہ فراغت اور سہولت دینے کے لئے آمادہ نہیں ہیں جس میں وہ مطالعہ کر سکیں، ان کا تخیل پرورش پا سکے اور حیاتِ انسانی کے بنیادی تضادوں کے بارے میں غور و خوض کر سکیں، جو معاشرہ ایسے ہیجان کا حامل ہو اس کی نیت کا اندازہ لگانا دشوار نہیں ہے!

جز وقتی شاعر یا ادیب اس صورتِ حال میں کس طرح آوارہ گردی کر سکتا ہے، اگر وہ متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے تو اس کے دن کا آغاز خانگی مصروفیت سے شروع ہو کر ۸ گھنٹوں کی ملازمت سے گزرتا ہوا شام کو دفتری اور مالی تفکرات کی مایوس سوچوں پر منتج ہوتا ہے، طلوعِ آفتاب سے غروبِ آفتاب کی مصروفیات اسے اس قدر مضمحل کر دیتی ہیں کہ اس میں آوارہ گردی کی سکت باقی نہیں رہتی۔ چنانچہ اس کے تجربے کا رقبہ اور مشاہدے کا دائرہ اس کی جیب کی طرح تنگ تر ہو جاتا ہے،

وہ گزشتہ یادوں کو دوہراتا ہے، خیالی محبوباؤں کے گیت گاتا ہے، محض متصورہ تجربات کو شعر میں ڈھالنے پر مجبور ہے۔ ہر کوئی پروسٹ کا رویہ اختیار نہیں کر سکتا، وہ امیر خاندان سے تھا اس نے اپنی ذاتی اور خارجی دنیا کے درمیان ربط قائم کرنے کے لئے تخیّل کی دنیا کو آباد کیا تھا، اس لئے کہ اس کے پاس فرصت تھی۔

آپ اس استدلال کے خلاف یہ مؤقف اختیار کر سکتے ہیں کہ ایڈونچرز کا دور لد چکا ہے، یہ عملیت اور مادیت کا دور ہے، میں آپ سے طوعاً وکرہاً اتفاق کر سکتا ہوں لیکن جب میں مغربی ادیبوں کے بارے میں سنتا ہوں یا ان کی سوانح عمریوں کا مطالعہ کرتا ہوں کہ وہ ہم سے زیادہ میکانکی معاشروں میں رہ کر بھی آوارہ گردی اور جہاں گردی کرتے ہیں تو پھر میں آپ کے استدلال سے منحرف ہو جاتا ہوں کہ وہ محض ادیب یا شاعر کے طور پر زندگی کرتے ہوئے بھی گھومتے پھرتے ہیں، ان کی تحریریں انہیں مالی آسودگی دے کر ایسے مواقع فراہم کرتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہمارے شاعر اور ادیب اعلیٰ حیثیتوں کے مالک نہیں ہیں اور ان کے مقابلے میں وہ ذہنی طور پر صریحاً معذور ہیں، دراصل ادیب اور شاعر کی حیثیت کے مسئلے کا انحصار اس نظامِ زیست پر ہے جو شاعر اور ادیب کو ایک مخصوص نہج پہ سوچنے پہ مجبور کرتا ہے۔ کوئی تخلیقی عمل مکمل تنہائی اور علیحدگی کی پیداوار نہیں ہو سکتا ہے، ادبی تخلیقات میں جو کچھ واضح یا مخفی طریقے سے نمودار ہوتا ہے، وہ ایک اجتماعی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے، فاترالعقل کے سوا ہر ذی حس کسی نہ کسی سطح پر اس کی گرفت میں ہوتا ہے، شاعر اس عمل میں سب سے پہلے متاثر ہوتا ہے، آوارہ گردی کو مقصد کی تلاش یا معاشرتی غیر ہم آہنگی کا نتیجہ تصور کر لیا جائے تو متذکرہ بالا مشاہدے کی صداقت کو پایا جا سکتا

ہے۔ آوارہ گردی ایک وسیلہ بھی ہے تلاش کا اور ایک روّیہ بھی ہے اظہار کا۔
بیسویں صدی کی اردو شاعری میں آوارہ گردی کی رسم کا باقاعدہ آغاز اختر شیرانی
میراجی اور مجاز سے ہوتا ہے۔ لیکن اختر شیرانی اور مجاز کی آوارہ گردی سے جو
نتیجہ پیدا ہوتا ہے یا جس محرک کے نتیجے کے طور پر آوارہ گردی کا عمل شروع ہوتا ہے
اس کی کل کائنات کچھ اس قسم کی ہے — اے غمِ دل کیا کروں، پھر شہر رات
اور میں آوارہ پھروں، اور انجام کے طور پر یہ آوارگی کسی شہناز لالہ رُخ کے کاشانے
کی دہلیز پر ختم ہو جاتی ہے، اختر شیرانی کی آوارگی بھی سلمٰی، مری سلمٰی کے ٹیپ کے
مصرعے سے آگے نہیں بڑھتی ہے ان میں البتہ میراجی ایک شاطر آوارہ گرد شاعر تھا،
جو اپنی ظاہری لوابعجی کے باوجود ہر ایک چیز پر نگاہ رکھتا تھا، اس نے اپنی آوارگی
میں یہاں کے ماضی اور حال دونوں کا مشاہدہ کیا تھا، میراجی کی تلاش اور سلمٰی کے
وصال میں نہ صرف ہر دو شعراء کے ذہنی مراتب اور ہنرمندی کا فرق تھا بلکہ ان کی
معنویت بھی ایک دوسرے سے مختلف تھی، اختر شیرانی کا جذباتی ہیجان بدنی
تھا اور میراجی کا اضطراب بدنی ہوتا ہوا بھی ادراک اور اِفہام کا ایک استعارہ تھا
جس کے حوالے سے وہ ذاتی اور تہذیبی محرومی کے گیت بیک وقت گا رہا تھا۔
دراصل ان تین شعراء کے شعارِ زیست کی بدولت ہمارے یہاں شاعر کے لئے
آوارہ گرد کا لفظ منفی معانی میں استعمال کیا جانے لگا ہے۔ گو اس روایت کو منیر نیازی
جزوی طور پر حبیب جالب اور کلی طور پر زاہد ڈار بسر کر رہے ہیں لیکن وہ بھی
اب اس عمل سے کچھ مایوس نظر آتے ہیں کیونکہ آوارہ گردی کے عمل میں وہ کس
چیز کا مشاہدہ کریں؟ وہی اکتا دینے والی گرمی سے پگھلی ہوئی سڑکیں، وہی سرِ شام

بوسیدہ ہوٹلوں میں بیزار کرتے پھرے، صبح کے وقت ٹریفک کا وہی دہلا دینے والا شور اور سرِ شام سنسان ہو جانے والی سڑکوں پر پولیس کی گشتی پارٹیوں اور پھر دفعہ ۱۰۹ ض ف کے تحت گرفتار ہونے کا خوف! یہ محاکات بھی اپنے طور پر ایک معنویت کے حامل ہیں لیکن وہ اپنی حد کی قید میں ہیں۔ ہمارے تمام شہر ایک ہی پسماندہ یکسانیت کی مہر لئے ہوئے ہیں، شاعر کا احساس جمال کہاں مطمئن ہو کہ اس کا ماحول ہر سطح پر کرختگی اور عدم تناسب کا شکار ہے، فنِ تعمیر، سمندر غیر حاضر، سبزہ زار مفقود، ایک ہی طرح کا طویل موسم، شاعر فطرت سے کس طرح ہمکلام ہو، بودلیر کے لئے فطرت علامتوں کا ایک جنگل ہو سکتی ہے جو پُر اسرار رمزوں میں انسان سے ہمکلام ہے۔ لیکن ہمارے شاعر کے لئے لاہور کے شیشم اور نیم کے درخت کوئی پیغام نہیں رکھتے ہیں۔ جغرافیائی سطح پر ہم متمدن علاقوں سے اتنے دور ہیں اور تاریخی اعتبار سے اتنے غیر اہم ہیں کہ ہمارا سمندر پار اقوام سے رابطہ اخباری اور سرکاری سطح تک محدود ہے اس لئے ہمارے شاعر کو یہ موقع بھی میسّر نہیں ہے کہ وہ اِن اقوام سے کوئی براہ راست گفتگو اور ان کے نقطۂ نظر پر بحث و تمحیص کر سکے۔

اوراَن، الجزائر کا خوبصورت سمندری اور پہاڑی محاکات کے جھُرمٹے میں محفوظ ایک نو آبادیاتی طرزِ تعمیر کا لباس پہنے ہوئے چھوٹا سا شہر ہے جہاں ہر دوسرے شخص پر سیّاح ہونے کا گمان گزرتا ہے، وہاں سفید اور سیاہ نسلوں کے سیّاحوں کا ہجوم رہتا ہے، جو عربوں کی اور قبیلیوں" کے طرزِ زیست کا مطالعہ کرتے ہیں الجزائریوں سے ہوٹلوں میں تبادلہ خیالات کرتے ہیں، اس طرح تمدّنی سطح پر مختلف

اقوام سے افہام کا رابطہ قائم ہوتا ہے، اگرچہ الجزائریوں کو غیر ملکی سفر کی اجازت بمشکل ملتی ہے اس کے باوجود انہیں بین الاقوامی سطح پر مختلف اقوام کے بارے میں براہ راست جاننے کا کچھ موقع ملتا ہے، اور ہمارے اردو کے شاعر ایسے مواقعوں سے بھی محروم ہیں! درحقیقت الجزائر کی تہذیب اس کا لینڈ سکیپ، اس کی تاریخ اور اس خطے کا بین الاقوامی سطح پر موقف دوسری اقوام کے لئے دلچسپی کا حامل ہے، اور اس ضمن میں وہاں کی حکومت غافل نہیں ہے، اپنے شعر و ادب، تیل، فن تعمیر بلکہ تمام شعبہائے زیست کے بارے میں خوبصورت کتابیں شائع کر کے اپنے تعارف اور ملکی عظمت کا ایک حوالہ فراہم کرتی ہے۔

مختصراً یہ کہ ہر سطح پر ہمارے شاعر اور ادیب کا قافیہ تنگ ہو چکا ہے اس کی آوارگی کا مشغلہ ختم ہو چکا ہے، اگر یہ جاری بھی ہے تو وہ کسی مزید معنویت کو دریافت نہیں کر سکتا ہے، چنانچہ اپنے تجربات میں وسعت، اپنے مشاہدات میں تنوع اور اپنی بصارت کے لئے لینڈ سکیپ کی تلاش میں اب آوارہ گردی کی بجائے جہاں گردی کرنا چاہیئے۔ پابلو نیرودا اپنی "یادداشتوں میں لکھتا ہے:۔

I HAVE COME OUT THAT LANDSCAPE, THAT MUD THAT SILENCE, TOROAM, TOGO SINGING THROUGH THE WORLD

وہ کیچڑ سے، اس لینڈ سکیپ سے کیوں باہر نکلنا چاہتا ہے؟ وہ خود ہی اس کا جواب فراہم کرتا ہے کہ اس ساری دنیا میں گیت گاتے ہوئے گزرنا ہے۔۔۔۔۔۔ پابلو نیرودا کی شاعری اور اس کے تجربات اور موضوعات کی رینج گواہی دیتی ہے کہ چلی کا لینڈ سکیپ اس کی رگ رگ میں بسا ہوا ہے تاہم وہ ایک ہی منظر نامے کا

شاعر نہیں ہے، اس کی جہاں گردی اور اس کے مشاغل نے اسے تجربے کی جو وسعت عطا کی ہے، وہ تمام اقوام کا علامتی شاعر بن جاتا ہے۔ اسی سیاق و سباق میں سینٹ جان پرس کا ایک فقرہ توجہ طلب ہے کہ وہ کون سا صحرا ہے میں نے جس میں گھوڑے کی پشت پہ سفر نہیں کیا ہے۔ اس بزرگ شاعر کے بارے میں کہا جاتا ہے۔ کہ اس نے اپنی زندگی کا ایک حصہ کھلے سمندروں میں اپنے سٹیمر میں بسر کیا ہے، اور اس قیام کا ثمرہ وہ عظیم الشان نظم ہے جو SEA MARKS کا عنوان لئے ہوئے ہے، وہ سمندر کی لہروں سے وہ پیغامات سنتا ہے جو انسانی تاریخ نے سمندر کو سنائے ہیں۔ جو قارئین اس بزرگ شاعر سے تعارف رکھتے ہیں وہ جانتے ہیں کہ کس طرح وہ اپنی معروضی موقعیت کے ہر ذرّے ہر ریشے میں اتر کر معانی کا جہان برآمد کرتا ہے۔

ہمارا شاعر ہر طرح کی تنگی کا شکار ہے، اس کی بصارت فطرت کے بوقلموں مناظر کے تماشے سے محروم ہے، تہذیبی سطح پہ اس کا خطۂ زمین چاروں جانب سے مقفول ہے اور وہ جغرافیائی اور لسانی سطح پہ دوسرے ممالک اور قوموں سے اتنا دور ہے کہ وہ اِن سے براہ راست انسانی رابطہ قائم نہیں کر سکتا۔ کہنے کو تو دوسرے ممالک سے کتابوں کے روپ میں علم اور تہذیب کا پیغام آتا ہے لیکن زندگی کا بحرِ ذخار چند کتابوں میں نہیں سما سکتا۔ اس تنگی کا جو اثر شاعر کی تخلیقی فعلیت پہ ہوا ہے وہ ہم سے مخفی نہیں ہے: تجربات میں یکسانیت، زبان و بیان میں وہی یک رنگی! اس سے میری مراد یہ نہیں ہے کہ ہمارے یہاں لکھنے کا مواد نہیں ہے بلکہ یہ کہ شاعر کو اپنے زندگی کا دوسرے ملکوں میں بستے ہوئے لوگوں کے طرزِ زیست سے تقابل کے مواقع حاصل نہیں ہیں، وہ محض تصوّر یا تخیل کی آنکھ سے کب تک زندگی کی کلیت کا ادراک کر

سکتا ہے !

تخیلاتی یا تصوراتی تجربہ ایک حد تک شاعر کا ساتھ دے سکتا۔ لیکن جب تک شاعر براہ راست زندگی سے پیوست نہیں ہوتا یا اس میں خود شرکت نہیں کرتا اتنی دیر تک اس کے تخلیقی تجربے میں وہ شدت پیدا نہیں ہو سکتی جو ایک اعلیٰ تخلیق کا ناگزیر جزو ہوتی ہے۔ آوارہ گردی بھی زندگی میں شرکت کا ایک اسلوب ہے۔ شاعر انسانی دنیا اور مظاہر کائنات میں سے گزرتا ہوا، ہر طرح کے نقوش قبول کرتا ہوا نکل جاتا ہے۔

چنانچہ یہ کہنا کہ آوارہ گردی بے مقصدی کی علامت ہے، ایک ذہنی مغالطہ ہے اور ایک غلط معیار کی اطاعت کا نتیجہ ہے۔ کیوں کہ ہم ہر انسانی فعل کو اس کی مادی منفعت یا نقصان کے حوالے سے دیکھتے ہیں۔ شاعر کے حوالے سے آوارہ گردی تجسّس کے ذریعہ اپنے آپ کو اور اپنے ارد گرد کی کائنات کے ادراک اور افہام کا وظیفہ ہے۔ ایک شاعر اس وقت اپنے بند کمرے سے اکتا کر یک دم آوارہ گردی کے لئے نکلتا ہے، جب اس کی ذات اس کے لئے معانی سے عاری ہو جاتی ہے، جب وہ اپنی ذات کی بے مقصد حاکمیت کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے، اور اپنی ذات کو محو کرنے کے لئے وہ دوسری اشیاء اور مظاہر کے درمیان قدم رکھتا ہے۔ اس اعتبار سے آوارہ گردی ایک صوفیانہ عمل ہے !

چنانچہ اس صورتحال میں، اگر ہم شاعر کو اپنے اجتماعی وقار کا نمائندہ سمجھتے ہیں، ضروری ہے کہ اسے آجکل کی مصروف اور انسانیت سے لاتعلق زندگی میں آوارہ گردی بلکہ جہاں گردی کے مواقع فراہم کریں کہ وہ ہمارے لئے مظاہر کی

کثرت میں الجھی ہوئی حقیقتوں میں سے واضح حقیقت کا گلِ زر تلاش کرے، اور ہمیں زندگی میں اپنی موجودگی کا احساس دلوا سکے، یہ قرض اس معاشرے نے ادا کرنا ہے جس کی نذر وہ اپنی ذات کا نصف حصّہ پہلے ہی کر چکا ہے۔ ہم نے شاعر کو اس کی مکمل فعلیت میں دوبارہ بحال کرنا ہے، اسے جز وقتی خالق سے کل وقتی فنکار کا حق واپس کرنا ہے! بصورت دیگر ہم اس سے کسی قسم کا کوئی انفرادی یا اجتماعی تقاضا نہیں کر سکتے!

مجید امجد

شب رفتہ

لاکھ مسائل

دل میں رہی سب دل کی حکایت !

بیس برس کی کاوشِ پیہم
سوچتے دن اور جاگتی راتیں

اِن کا حاصل

ایک یہی اظہار کی حسرت !

(حرفِ اوّل)

چھتیس حروفِ تہجی پر قدرت کیوں کر حاصل ہو سکتی ہے ؟ اگر کسی کا یہ دعویٰ ہے تو پھر یونیورسل اور آدرشی زبان کے تصورات کبھی جنم نہ لیتے، جو کچھ جو کوئی لکھتا اس پر قانع رہتا اور کسی کو حسرتِ اظہار کی شکایت نہ ہوتی۔ منطقی اپنی جگہ پر خفا ہے اور شاعر اپنے علاقے میں زبان کے ہاتھوں بے بس! دونوں کی صورتِ حال اتنی مماثل نہیں جتنی بظاہر نظر آتی ہے۔ منطقی، معانی و بیان کی درستی اور قطعیت کے لئے واقعات کی منطق اور زبان میں ساختمانی مماثلت تلاش کرتا ہے۔ اس کے علی الرغم شاعر زبان کو کسی واقعاتی منطق کی اطاعت میں دینے کی بجائے اپنا موجود خود دریافت کرتا ہے، موجود وہ نوری موقعیت ہے جس سے وہ بصورتِ معروضِ ارتباط قائم

کرتا ہے، چنانچہ وہ موضوع و معروض کے ضدینی اختلاف کو پاٹتا ہوا بذاتِ خود اپنی موقعیت خود بن جاتا ہے۔ یہی وہ اختلافی مقام ہے جہاں سے شاعر منطقی کو آخری سلام کرکے فلسفی سے جا ملتا ہے۔ وہ شاعری کے روپ میں زبان کا اپنی موقعیت کی معرفت ایسا پیرایہ تیار کرتا ہے جس کا ساختمانی وجود اپنی جداگانہ حیثیت قائم کرکے تجرباتِ انسانی اور موجودات کی دریافت اور ساخت کا مکمل استعارہ بن جاتا ہے۔ فلسفہ تصورات کی دنیا میں تفتیش اور ساخت کا عمل ہے، شاعر بھی انسانی خصلت کی انسانی سیاق و سباق میں ساخت اور امتزاج کا عمل ہے۔ فلسفی زبان کے حوالے سے تصورات کی دریافت کرتا ہے، شاعر زبان کو تصورات میں منتقل کرتا ہے، ہر دو میں استعاراتی عمل کارفرما رہتا ہے فلسفیانہ استعارہ اور شاعرانہ استعارہ دونوں تجربے کی معنوی ترسیع کی طرف ایک اشارہ ہیں۔ شاعر کا زبان کے ساتھ تعلق زیادہ فوری اور غیر ضدینی ہوتا ہے، یہ تجربات کی دریافت کو قابلِ محسوس حقیقت بنانے کے لئے اسے نئے معنوی رشتوں سے موسوم کرتا ہے، چنانچہ اس طرح شاعر واقعات و تجربات اور روزمرہ کی زبان پر ایک اور ساختمانی لسانی تعمیر کرتا ہے۔ شاعر کا یہ پیچیدہ عمل حسرتِ اظہار کی بجائے قوتِ اظہار حاصل کرنے کی ایک کوشش ہوتی ہے، جو کچھ لفظ یا زبان کے دائرہ امکان سے باہر ہے اسے لفظ یا زبان کے اندر جگہ دی جائے یعنی ناقابلِ بیان کو قابلِ بیان کی اکائی میں منتقل کیا جائے۔

مجید امجد، شبِ رفتہ کے حرفِ اول سے آغاز کرتے ہوئے "حرف و بیان" کے جدلیاتی رشتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ حرف بیان میں کوئی ایسا تخالف ہے، جس کے نتیجے کے طور پر ناقابلِ بیان قابلِ بیان حقیقت نہیں بن سکا۔ زبان کی اس مجبوری کو اگر شاعری کی مجبوری کہا جائے تو بےجا نہ ہوگا۔ کیوں کہ شاعری کا لسانی شیوہ ناقابلِ بیان

سے ناقابلِ بیان کی طرف عموماً اشارہ کرتا ہے۔ وہ جو ناقابلِ بیان ہے اس کا وجود مشکوک ہے جو قابلِ بیان ہے وہ قابلِ بیان کا استعارہ بن سکتا ہے۔ قابلِ بیان اور ناقابلِ بیان دو انقطاعی حالتوں کے طور پر مجید امجد کی شبِ رفتہ میں تاریکی اور روشنی کے استعاروں کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں۔ تاریکی اور روشنی، خواہش اور نارسائی کی کیفیات وہ استعارے ہیں جن کے حوالے سے مجید امجد نے اپنا عالمِ موجود مخترع کیا ہے، دریافت نہیں کیا ہے، کیوں کہ دریافت کا عمل ناگزیر طور پر نئے ناموں کی ضرورت کو پیدا کرتا ہے، نئی حالتوں کا اشارہ کرتا ہے جو حروفِ تہجی کی ترتیبِ نو ہوتی ہے۔ شاعر مروجہ لسانی محاورے کو نئے تجربات، اشیاء اور مظاہر سے منسلک کرتا ہے۔ تعدیلِ نو کا یہ عمل اس وقت ہی ممکن ہے جب شاعر لفظ کے تعیناتی مفہوم سے چھٹکارا حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لفظ اور شئے کے معنوی رشتے کی شکست کے ذریعے تجربے یا تصوّر کی تشکیل کا جواز مہیا کرتا ہے۔ یہ لسانی عمل معانی کی تادیل ہے جو بیک وقت فلسفہ اور شاعری کے وظائف میں شامل ہے۔ مجید امجد "حرفِ اوّل" میں معانی اور حقیقت کی تفسیر کی مہم جوئی کا اعلان کرتا ہے۔ لیکن بعد میں شبِ رفتہ کی کم دلکش تمام نظمیں مجید امجد کے اس اعلان سے انحراف میں یا اس کی فنی تن آسانی کا نتیجہ ہیں جس کی بدولت اس کی نظمیں ۱۹۴۷ء کے لگ بھگ کی اردو شاعری کے عام دھرے کی شاعری میں شامل ہو جاتی ہیں۔ کبھی اختر شیرانی کی آواز سنائی دیتی ہے، کہیں اقبال کی بازگشت بلند ہوتی ہے اور کبھی سالق ترقی پسند شعراء کی شاعری کا سپاٹ پن نمایاں ہوتا ہے۔ یہ کیوں کر ہوا ہے؟ اس لئے کہ مجید امجد نے شعری اجتہاد کی بجائے مروجہ لسانی عادتوں پر اعتماد کیا اور اپنا عالمِ موجود خود دریافت کرنے کی بجائے پہلے سے دریافت شدہ جذباتی حالتوں

اور تجربات کو قدرِ مشترک تصور کر کے اپنی موقعیت کا اظہار کیا۔

میں جب سوچتا ہوں کہ انسان کا انجام
ہے مٹی کے اک گھر کی آغوشِ آرام
تو سینے میں اٹھتا ہے اک دردِ بے نام
مری بزمِ دل میں نہیں روشنی کیوں!
یہ دنیا ہے میری کہ مرقد ہے میرا
یہاں بھی اندھیرا، وہاں بھی اندھیرا
عزم نظر نہیں، ہوس جستجو نہیں
کوئی بھی اب شریکِ غم آرزو نہیں

شبِ رفتہ میں اس نوعیت کے دوسرے اشعار میں جس موقعیت کا اظہار کیا گیا ہے اور جن استفسارات کی نشاندہی کی گئی ہے اِن کا اسلوب اور رنج اردو شاعری کی معمولات میں سے ہے۔ حیاتِ انسانی کے انجام کی بے مائیگی، شریکِ غم آرزو کی عدم موجودگی اور اپنے آورشی نسائی بدن سے دوری مجید امجد کے یہاں تیرگی کے استعارہ میں نمایاں ہوتی ہے۔ وہ اس تیرگی سے باہر نکلنے کے لئے کسی حد تک جدّوجہد کرتا ہے لیکن اس نتیجہ پر پہنچتا ہے۔

اور ان آنکھوں پہ کس کو اعتبار
آنکھیں! پردے روزنِ ادراک کے
کس طرح سمجھیں رموزِ زیست کو
آئینے پر دو کھلونے خاک کے۔

مجید امجد کے نزدیک "ادراکِ حسی" سے وقوف ممکن نہیں ہے، اس لئے:

لاکھ اشارے جو ہیں ان بوجھے ابھی

لاکھ باتیں جو ہیں گویائی سے دور

ان بوجھے اشارے اسی وقت قابلِ افہام ہو سکتے ہیں۔ اگر شاعر "ادراکِ حسی کے ذریعے وقوف سے انکار کے بعد "معرفت" کی دریافت کا کوئی تصور ذہن میں رکھتا ہو۔ مجید امجد کے یہاں اشیاء کی ماہیت اور انسانی کائنات کے باہمی تعلق کے بارے میں کوئی رویہ نہیں ہے۔ اس لئے وہ دانستہ طور پر اپنی گویائی کو حاصل کرنے کی بجائے تیرگی میں رہنے کو ترجیح دیتا ہے۔

میں تجھے ڈھونڈوں کہاں، ڈھونڈوں کہاں

میری نظروں سے گریزاں روشنی!

تیرگی میں رہتے ہوئے روشنی کی خواہش کے لئے روشنی اور تیرگی کے باہمی تضادی رشتے کو جاننا ضروری ہے، مجید امجد کی تیرگی مقدر کی جبریت، نارسائی اور عدم گویائی سے عبارت ہے کہ وہ ایسے ناہموار عہد کا باشندہ ہے جو انسانی رشتوں کی بنیاد طبقاتی تفرقات پر اٹھاتا ہے۔ قوتِ گویائی اور حسرتِ اظہار انشراحِ ذات سے بڑھ کر معاشرتی ربط یا گفتگو کی خواہش ہے اور یہی مجید امجد کے لئے روشنی کا مبہم اور ادھورا استعارہ ہے۔ یہ مجید امجد کی شاعری کا ایک رُخ ہے۔ وگرنہ شبِ رفتہ کی بیشتر نظمیں اکہرے رومانوی جذبے کی زائیدہ ہیں، جن میں نہ تو جذبے کی وحشت ہے اور تصور کی سنجیدگی، ایک رکھ رکھاؤ کا سا رومانوی انداز موسموں، محبتوں اور وعدوں کا ذکر اور کبھی کبھی میراجی کے گیتوں کا پُرسوز لہجہ!

شبِ رفتہ کی نظموں کے استعارے ان معانی میں مکمل استعارے نہیں ہیں جن سے تاویلِ معانی کا کام لیا جا سکے، یہ استعارے کا فلسفیانہ وظیفہ ہے جس سے شبِ رفتہ کا شاعر آشنا نہیں، اسی باعث اس کی نظمیں اجتماعی صورت میں کسی خصوصی متعین کا جغرافیہ متعین نہیں کرتیں اور نہ ہی ان کی تصوّراتی تشکیل اپنی وضاحت کے لئے اپنے متعلقات سے وابستگی کا نیا اسلوب بہم پہنچاتی ہیں۔

اقبالؒ — انحراف کا شاعر

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات

سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات

تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات

تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات

اقبال کے نزدیک وقت ایک سیتقیمی حقیقت (LINEAR REALITY) ہے جو کبھی اپنی تکرار مدور صورت میں نہیں کرتی۔ وقت بذاتِ خود ایک معیار ہے جو تسلسل کے ذریعے تکمیلی طور پر عمل کو جاری رکھتا ہے۔ اِنسان کی تخلیقی فعلیت وقت کے حوالے سے منصۂ شہود پر آتی ہے۔ وقت یا زمانہ جس میں انسان سانس لیتا ہے وہی اس کے لئے سب سے بڑی انسانی حقیقت ہے انسان وقت سے اورا ہو کر اپنی فعلیت کو جاری نہیں رکھ سکتا، اس

لیے ناگزیر طور پر وہ اپنی عصری آگاہی کی زد میں رہتا ہے۔ زمانے کا یہی وہ تصور ہے۔ جس نے اقبال کو اپنے عہد کے تمدنی تداخل کے لیے ایک ضابطۂ تصور تخلیق کرنے پر آمادہ کیا تھا۔ اقبال کے فکر و فن کی تمام تر بنیاد یہ عصری آگاہی ہے۔ جو ان کے ذہن کو ماضی اور مستقبل کے سفر پر آمادہ کرتی ہے۔ کلام اقبال کے مطالعہ اور فکر اقبال کی تشکیل میں زمانہ اور اِنسان ایک کائناتی حقیقت کے طور پر نمودار ہوتے ہیں۔ گزشتہ تیس پینتیس برسوں میں اقبال کے فکر و فن پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ لیکن ان تنقیدی تصانیف کا معتدبہ حصہ جذباتی اور عقیدت مندانہ رنگ لئے ہوئے ہے۔ اقبال کے سیاسی مشاغل، مذہب اسلام سے غیر معمولی دلچسپی اور مسلمانوں کے لئے ایک آزاد سرزمین کی تلاش، ہماری سیاسی اور تمدنی سرگزشت کا ایک اہم حصہ ہیں۔ اب چونکہ اقبال کا فکر و فن ہماری سیاسی اور ثقافتی تاریخ کی بہت سی آزمائشوں سے گزر چکا ہے، اور پرکھ کے تمام معیاروں کے روبرو ہو کر اپنے وجود کی حفاظت کر چکا ہے، اس لئے لازم ہے کہ اقبال کے فکر و فن کو ماضی کے حوالے سے پڑھنے کے بجائے اس کا تعلق حال اور مستقبل کے عرصۂ واردات سے منسلک کیا جائے۔ آج اقبال کے صد سالہ جشن ولادت پر کلام اقبال کے معروضی مطالعے کا احساس دراصل نتیجہ ہے ان بین الاقوامی سیاسی حالات کا جو اقبال کی وفات سے زمانہ حال تک معرضِ وجود میں آئے ہیں۔ اور بالخصوص وہ صورتحال جس سے برصغیر گزر رہا ہے۔ یوں بھی اقبال کی وفات کے بعد کم و بیش دو نسلیں معرضِ وجود میں آ چکی ہیں اور وہ نسلی فاصلہ GENERATION GAP جو اقبال اور عہد حاضر کی نسل میں پیدا ہو چکا ہے اس کے حوالے سے اقبال کی دریافت نو کی ضرورت ایک اہم معاشرتی اور تمدنی حاجت بن جاتی ہے۔ موجودہ نسل کا اقبال اور ان کے حوالے ماضی

سے تعلق اتنا جذباتی نہیں رہا ہے۔ جتنا اقبال کے معاصرین اور اِن کے بعد آنے والی فوری نسل کا تھا۔ اس لئے نہیں کہ ہم میں ماضی کو فراموش کرنے کا رجحان ہے بلکہ اقبال مسلمانوں کے لئے جس سرزمین کے خواہش مند تھے وہ پاکستان کی صورت میں معرضِ وجود میں آ چکی ہے۔

کلام اقبال کی معروض تحسین تو ضروری ہے کیوں کہ ہمارا سیاسی اور تمدنی پس منظر وہ نہیں ہے۔ جو اقبال کے زمانے میں تھا۔ اقبال ان معانی میں انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے وہ بزرگ بوڑھے تھے۔ جو تخلیقی سطح پر اپنے فکری و فنی انشراح کے لئے زبان فارسی کو ضروری سمجھتے تھے۔ یورپ کے کلاسیکی شعراء نے بھی بیک وقت انگریزی اور لاطینی میں شاعری کی ہے۔ اُردو کے کلاسیکی شعراء کے یہاں بھی دو لسانی شاعری کا رواج ملتا ہے اقبال کے پیش نظر زبان فارسی میں شعر گوئی کی غرض و غایت غالب کے کلام فارسی سے مختلف تھی۔

اب جب کہ زبان فارسی سے ہمارا وہ تمدنی اور لسانی رابطہ نہیں رہا، اب جب کہ اُردو کی لسانی تعمیر ایک دوسرے مزاج کی طرف رجوع کر رہی ہے، اقبال کے فارسی کلام کی تمدنی اور لسانی معنویت ایک اعتبار سے علمی حد تک محدود ہو گئی ہے اقبال کی فارسی کی فلسفیانہ شاعری کو فارسی کی شعری روایت میں اس طرح اولیت حاصل نہیں ہے جس طرح رومی کو فارسی شاعری میں ہے، البتہ "نظری شاعری" کے حوالے سے اقبال کی اُردو شاعری کو نہ صرف اولیت حاصل ہے بلکہ اُردو کی شعری روایت میں ابھی تک اس سے زیادہ باکمال شعری اسلوب کی مثال نہیں ملتی، بیشک اقبال کے تصورات کے مطالعہ میں ان کے فارسی کلام کو حذف کرنے

سے اِن کے نکریاتی نظام کی تفہیم میں کسی حد تک دقت پیش آسکتی ہے تاہم بدلے ہوئے معاشرتی اور تمدنی تناظر میں اقبال کے فارسی کلام کو بطور حاشیہ پڑھنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے کیونکہ اب ضرورت ہے کہ اقبال کی نئی شناخت یہاں کے لسانی رابطے کے حوالے سے کی جائے، یعنی اقبال کے فکری اور ادبی شخصیت کو ان کی اردو شاعری کے حوالے سے مرتب کیا جائے۔

اُردو شاعری میں نظری اور فلسفیانہ شاعری کا باب کلامِ اقبال سے کھلتا ہے، گو اس میں بعض کی ابتدائی شکل کلامِ غالب میں دستیاب ہے۔ لیکن غالب کے یہاں فکر کی بنیاد مروجہ مابعد الطبیعیاتی نظام سے ماخوذ ہے۔ غالب کے یہاں کوئی نظریاتی منصوبہ بندی نہیں ہے، اس لئے غالب کے علائم و رموز ایک محدود معنویت سے ماورا نہیں ہو پاتے۔ اقبال کی اردو شاعری سے قبل اُردو شاعری فکریاتی سطح پر تنگیٔ نفس کی شکار تھی، اس کی کل کائنات فارسی صوفیانہ تجربات تک محدود تھی، اور اس میں بھی ایک ایسی داخلیت تھی جو اپنے سے ماورا حقائق کے ادراک میں مانع رہتی تھی۔

ہر فلسفے کا آغاز، اضطراب اور انحراف سے ہوتا ہے اضطراب موجودہ حقائق اور رشتوں کے تناسب سے بے اطمینانی اور پھر اس کے نعم البدل کی تلاش سے جنم لیتا ہے یعنی جو تندہ اپنی ذات، لوازم حیات اور عناصر کائنات کی ابجد کو از سرِ نو دریافت کرتا ہے۔ اقبال نے مروجہ علم الکلام، صوفیانہ روایت، ملا کے تصوّرِ دین اور ہمارے اجتماعی فکر کی ہر اس مجہول فکر سے انحراف کیا جو انسانی عمل میں فعلیت کو ختم کرتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں اضطراب، ذاتی تجربہ اور فلسفیانہ تشخص کے طور پر پیدا ہوتا ہے۔ اقبال کے اضطراب کی ایک سطح اپنی ذات سے ماورا ہو کر مظاہر کائنات

کی دریافتِ نو ہے۔

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر

گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب

کبھی وہ آفتاب صبح سے خطاب کرتے ہیں، کبھی خفتگانِ خاک سے استفسار کرتے ہیں اور کبھی کشتیِ قمر کو نیلگوں سمندر میں تیرتا ہوا دیکھ کر استعجاب اور استفسار کے ذریعے حیات و کائنات کے بارے میں نئے جذباتی قضیوں کی نشاندہی کرتے ہیں اس اضطراب کا اولین مرحلہ اپنی ذات کا استحقاق اور شناخت ہے اور بعد ازاں ذات یا انا کی تسخیر کا سفر ہے۔ اقبالؔ کے فلسفیانہ استفسار کی غایت زندگی کی دریافتِ نو ہے:

وہ شبِ درد و سوز و غم کہتے ہیں زندگی جسے

اس کی سحر ہے تو کہ میں؟ اس کی اذاں ہے تو کہ میں!

کس کی نمود کے لئے شام و سحر ہیں گرمِ سیر

شانۂ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں؟

تو کفِ خاک و بے بصر! میں کفِ خاک و خود نگر

کشتِ وجود کے لئے آبِ رواں ہے تو کہ میں!

(بالِ جبریل)

اقبالؔ کے یہاں اپنی ذات کے حوالے سے کائنات کی شناخت اور اپنی ذات کی قوت کے حصول کے لئے خودی کی تربیت محض ایک شخصی جستجو کا تجربہ نہیں ہے اُن کے پیشِ نظر ایک ارفع نظامِ انسانی کی تشکیل ہے جس میں انسان اپنے آپ پر قدرت حاصل کرکے اپنی تخلیقی قوت کے ذریعے انفس و آفاق کی تسخیر کرتا ہے۔ اقبالؔ کے

تمدنی اضطراب کا ایک محرک مغربی تہذیب کی یورش سے حفاظت ہے، وہ اپنے عہد کے مسلمانوں کے لئے خصوصاً اور بشریت کے لئے عموماً ایک اخلاقی نظام وضع کرنا چاہتے تھے جس میں مادیت کو بالکل رد کرنے کی بجائے مادی صورتِ حال میں رہ کر ایک نیم عقلی اور نیم وجدانی اسلوبِ حیات وضع کیا جا سکے۔ اقبال کے اضطراب کی تیسری سطح بین الاقوامی ہے، وہ مغرب کی استحصالی اور نظامِ عدل کو ابھرتا ہوا دیکھ رہے تھے۔ اقبال کی اردو شاعری میں اضطراب ذاتی سطح پر اشیاء کی منطق میں ترمیم پر مجبور کرتا ہے۔ اگر شاعر اپنے اردگرد کی زندگی اور انسانی تعلقات کی ترتیب کو جوں کا توں تسلیم کرتا ہے تو اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس میں نئے معانی کی دریافت کی صلاحیت نہیں ہے وہ مسلمات پر اعتبار کر کے انسان اور اشیاء میں نئے تعلقات کی تعمیر کرنے سے عاجز ہے۔ اقبال کے یہاں اضطراب کی کیفیت کا آغاز نئی معنویت کا پیش خیمہ ہوتا ہے وہ اس کے حوالے سے کائنات کے مظاہر اور انسانی تعلقات کی دنیا میں اضطراب کی وجہ دریافت کرتے ہیں فلسفیانہ سطح پر یہی اضطراب اقبال کے فکری نظام میں جوششِ حیات بن جاتا ہے، اجتماعی سطح پر اقبال کی شاعری میں یہ ایک تاریخی صورتِ حال کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ انسان کی مجموعی صورت اِن کے اضطراب میں اضافہ کرتی ہے اور پھر اسی صورتِ حال سے نپٹنے کے لئے اقبال ایک نیا علم الکلام تعمیر کرتے ہیں۔ اقبال سے قبل اردو شاعری میں (سوائے غالب کی شاعری کے) اضطراب کی جو شکل ملتی ہے وہ ایک سطحی عاشقانہ واردات سے تجاوز نہیں کرتی ہے۔

اقبال کی شعری عظمت کا ایک سبب اِن کا فکری اور شعوری سطح پر انحراف کا رویہ ہے (۱) اقبال نے اردو شاعری کے مجموعی اسلوب میں سب سے

واضح انحراف کیا ہے (۲) اقبال نے سب سے پہلے اُردو شاعری میں مربوط نظری شاعری کے ذریعے فلسفیانہ استعارات کا اسلوب استوار کیا ہے (۳) اقبال نے نہ صرف مروجہ شعری علامتوں کے سیاق و سباق میں معنوی تغیرات کئے ہیں بلکہ نئی فلسفیانہ علامتوں کی تشکیل کی ہے (۴) لسانی سطح پر اُردو شاعری کا لسانی اسلوب جو محدودیت کا شکار تھا اس میں ہر طرح کی معنویت کے اظہار کی سکت پیدا کی ہے (۵) سب سے بڑھ کر اقبال نے شعر اور عدم شعر کے تمام فروعی اختلافات کو ختم کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ شاعری کسی ایک خاص موضوع سے وابستہ نہیں ہے تمام زندگی کو شعر کا موضوع بنایا جا سکتا ہے لیکن اس کا انحصار شاعر کے ذہنی مرتبے اور اس کی فنی صلاحیت پر ہے۔

سرِدست کلام اقبال سے انصاف برتنے کے لئے بہت سے مراحل درپیش ہیں۔ اولاً اِن کے جملہ فارسی کلام کا اُردو میں تخلیقی ترجمہ بے حد ضروری ہے۔ کیونکہ اب تک جو تراجم منظرعام پر آئے ہیں، وہ غایت درجہ میکانکی ہیں جو نہ فکرِ اقبال کو اجاگر کرتے اور نہ ہی اس کے فنی محاسن کے ساتھ منصفی کر پائے ہیں۔ دوم یہ کہ فکرِ اقبال نئی شرح کا تقاضا کرتا ہے، ابھی تک جو وضاحتیں اور شرحیں لکھی گئی ہیں۔ وہ کلام اقبال کے صرف ایک پہلو سے متعلق ہیں۔ یہ حقیقت سورج کی طرح روشن ہے کہ اقبال صرف گذشتہ عظمتوں کے ثناخواں نہیں تھے۔ بلکہ وہ آنے والے کل کے شارح بھی تھے اس لئے اب کلام اقبال کی تعبیر اور شرح کا رُخ ماضی کی بجائے مستقبل کی طرف لے جانا ضروری ہے۔

ہر شاعر کبیر، ہر عہد میں اپنے کلام کی نئی شرح حاصل کرتا ہے۔ لیکن یہ اسی وقت ہی ممکن ہے کہ ہم شعر اقبال کے مطالعہ میں ایک معروضیت پیدا کریں، جذباتی

وارفتگی کی جائے اقبال کے فکری اور شعری نظام کو معروضی استدلال پر قائم کریں۔ چونکہ ابھی تک معروضی استدلال کی یہ روایت قائم نہیں ہوئی اس لئے شعر اقبال کا تقابل ہم عصر ناظر کے حوالے سے نہیں کیا گیا ہے، اس کے نتیجہ کے طور پر اقبال کی انفرادی حیثیت تو متعین ہو جاتی ہے لیکن بعد میں آنے والی نسل پر ان کے کلام کے اثرات کا صحیح تصور قائم نہیں ہوتا ہے۔ اس صورتحال میں کلام اقبال کی مختلف جہتوں کو اجاگر کرنا، معاصر صورتحال میں اس کی معنویت کو متعین کرنا، اور تیسری دنیا کے حوالے سے اس کا از سر نو جائزہ لینا اردو تنقید کی ایک اہم ذمہ داری ہے۔

اقبالؔ سے میری ملاقات

میں نہ تو اتنا سن رسیدہ ہوں کہ مجھے چند ساعتوں کے لئے اقبالؔ سے شرفِ ملاقات ہوا ہو، نہ ہی میں شباب کی اس منزل میں ہوں کہ اقبالؔ کے علمی مرتبہ سے نا آشنا ہوں۔ قصّہ یہ ہے کہ اقبالؔ میری پیدائش سے قبل ہی جہانِ فانی سے چلے گئے تھے۔ لیکن اس کے باوجود میں ان سے ادھوری ملاقات کا داعی ہوں: ادھوری اس لئے کہ میں فارسی زبان سے نابلد ہوں، اس لئے کہ میری ان سے ملاقات بانگ درا، بالِ جبریل، ضربِ کلیم اور ارمغان حجاز (اردو حصہ) کے حوالے سے ہوئی ہے۔ یہی میری ملاقات کے مختلف مراحل ہیں اور میں ان کی شخصیت اور فکر سے انہیں کتابوں کے حوالے سے آشنا ہوں۔ اِن کے فارسی کلام کے جو اردو تراجم میری نظر سے گزرے ہیں، میں ان کے ذریعے اقبالؔ کے فارسی کلام کا مفہوم نہیں پا سکا ہوں۔ اقبالؔ کے کلام اور فکر پر کافی کچھ لکھا جا رہا ہے، ہر ایک نے اپنا اپنا منصب ادا کیا ہے۔ اقبالؔ کی معنویت کی تلاش میں کوئی رومیؔ کی جانب جا نکلا ہے اور کسی نے انہیں نطشےؔ کے مماثل قرار دیا ہے۔ مجھے اقبالؔ کے فکری ماخذ کی بجائے خود اقبالؔ سے دلچسپی ہے کہ وہ اپنے اردو کلام کے حوالے سے کیا کہنا چاہتے ہیں۔ انہوں نے اپنے اردو کلام کے حوالے سے جو کائنات تعمیر کی ہے وہ میرے لئے کس حد تک مکمل

اور آپ کے لئے کس حد تک ادھوری ہے؟ کیا انہیں اُردو کا عظیم شاعر تسلیم کرنے سے پہلے انہیں فارسی کا عظیم شاعر تسلیم کرنا ضروری ہے؟ یہ آپ بھی جانتے ہیں اور میں بھی کہ اقبالؔ نے فارسی زبان میں کیوں لکھا؟ لیکن اگر کلامِ فارسی کے تمدنی اور سیاسی محرکات سے قطع نظر یہ کہا جائے کہ اقبالؔ نظری شاعر تھے اور چونکہ اُردو زبان میں نظری شاعری کا لسانی محاورہ دستیاب نہیں ہے اس لئے انہوں نے وسیع تر معنویت کی تخلیق کے پیش نظر فارسی زبان میں ابلاغ کو ترجیح دی۔ میں اس موقف سے جزوی طور پر اتفاق کر سکتا ہوں۔ لیکن کلی طور پر نہیں کہ اقبالؔ ایسے مجدد شاعر کے لئے اُردو میں نظری شاعری کا لسانی اسلوب وضع کرنا کوئی مشکل نہیں تھا۔ کہ اقبالؔ کی اُردو شاعری نظری شاعری نہیں ہے کہ ہم معذرت یا وضاحت کے طور پر ان کی فارسی شاعری کو ان کی اُردو شاعری پر فوقیت دیں؟ یہ درست ہے کہ اقبالؔ کی فکری کلیت کے تعین کے لئے ان کی فارسی شاعری کو نظر انداز کیا جانا واجب نہیں ہے۔ اُردو کی شعری روایت کے پیش نظر اقبالؔ کی اُردو شاعری زیادہ تجرباتی اور اجتہادی ہے، کیوں کہ فارسی شاعری میں نظری اور فلسفیانہ شاعری کی ایک طویل روایت دستیاب ہے، ایک بنا بنایا اسلوب موجود ہے، اس کے برعکس اُردو شاعری کا لسانی اسلوب محدود دائروں میں، اور وہ بھی فارسی شاعری کے سایہ عاطفت میں سفر کرتا رہا ہے۔ اُردو کے متقدمین شعراء اور وؔلی اور حاؔتم اور ان کے معاصر شعراء کے کلام میں ایک نئی زبان کی تشکیل کا "عمل" ملتا ہے، متقدمین شعراء زبان پر عبور حاصل کرنے کے لئے جد وجہد کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، جب یہی سلسلہ متوسطین، متاخرین اور خصوصاً لکھنؤ میں پہنچتا ہے تو اُردو شاعری کا لسانی اسلوب معنوی پھیلاؤ حاصل کئے بغیر دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے،

ادب عالیہ کی تاریخ اس امر کی شاہد ہے کہ ہر دور میں ادب عالیہ کی تخلیق ممکن نہیں ہوتی، اس کی کوئی معقول وجہ تو پیش نہیں کی جا سکتی، بعض اوقات اس کی تخلیق محض ایک تاریخی اتفاق ہوتا ہے اور بعض اوقات تاریخ کا بحران اس کی تخلیق کا اہتمام کرتا ہے۔ جہاں تک اقبالؔ کا تعلق ہے وہ ہماری تاریخ کے بحرانی دور کی پیداوار ہیں برصغیر پاک و ہند کی تاریخ بیسویں صدی میں جس فکریاتی ضعف کا شکار تھی اور جو مسائل ایک غیر ملکی حکومت اور مخاصمانہ مذہبی گروہ اس برصغیر میں پیدا کر رہے تھے، ان کے مابین کلام اقبالؔ کی آفرینش ایک تاریخی ضرورت تھی۔ آپ فکر اقبالؔ کے بعض پہلوؤں سے اختلاف کر سکتے ہیں، اِن کے زبان و بیان میں سقم تلاش کر سکتے ہیں، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ اس عہد میں اقبالؔ ہی ایک شاعر ہیں، جنہوں نے برصغیر کی تاریخ میں ایک بے حد اہم "ذہنی اساس" فراہم کی ہے، اپنے عہد کی صورتحال سے نپٹنے کے لئے ایک مربوط علم الکلام مہیا کیا ہے۔ ایذرا پاؤنڈ کو ٹیگور کے روحانی اور نیم بورژوائی نغمے بھائے، اہل یورپ کو یہ شانتی نکیتن کا مرنجاں مرنج بزرگ پسند آیا، جو بین الاقوامی ثقافت کا علمبردار تھا، اسے نوبل انعام سے نوازا گیا کیوں کہ اس کے نظریات کسی قوت یا حکومت سے متصادم نہیں تھے، لیکن اہل یورپ کو اقبالؔ ایسا شاعر نظر آتے ہوئے بھی نظر نہ آیا کیوں کہ وہ نہ صرف مغربی تہذیب سے کنفرنٹیشن کے عمل میں تھا۔ بلکہ وہ سفید فام نسلوں کے مقابلے میں ایک دوسری تہذیب کی بلندی کا دعویٰ کر رہا تھا۔ شاید ابھی تک وہی تعصب اہل مغرب کے دل میں کار فرما ہے، انگریزی، امریکی اور فرانسیسی ادب کے کیٹالاگ کا ملاحظہ کیجیے جہاں آپ کو نامعلوم یہودی شاعروں اور مصنفوں کے نام جلی حروف میں ملیں گے، ٹیگور اور صادق ہدایت کی کہانیوں کے تراجم وسیع تعداد میں چھپے ہوئے لندن اور پیرس کے

یک سٹالوں پر مزین نظر آئیں گے لیکن اقبالؔ کا نام نظر نہیں آئے گا۔ آرنلڈ، شیمر اور صوفی اے، کیو، نیاز کے تراجم محض تعارفی نوعیت کے ہیں۔ اور جنہیں اتنی اہمیت نہیں دی جاتی۔ یہ اغماض ایک دانستہ کارروائی ہے۔ اس سے اقبالؔ کے مرتبے کو فرق نہیں پڑتا۔

" شاعر کبیر" اور اوسط درجے کے شاعر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ موخرالذکر کے کلام کی معنوی سطح معین ہوتی ہے، وہ صرف ایک "ایج گروپ" کا شاعر ہوتا ہے اور جسے عمر کے صرف ایک ہی حصے میں پڑھا جا سکتا ہے، مثلاً اختر شیرانیؔ اور بائرن وغیرہ، اس کے برعکس شاعر کبیر قارئین کی تمام عمروں پر حاوی ہوتا ہے، وہ اپنی شرح کے لئے ایک سے زیادہ قرأت کا تقاضا کرتا ہے، اور اس کے کلام کی معنویت کثیر الجہات ہونے کے باعث مختلف سطحوں پر سفر کرتی ہے، اس ذیل میں اردو شعری روایت کے حوالے سے اقبال اولین "شاعر کبیر" ہیں جنہوں نے دانستہ طور پر اپنے فکر کے مدارج متعین کئے ہیں ہر طبقۂ خیال ان کے کلام سے حسبِ توفیق معنویت برآمد کرتا ہے، بعض کسی خارجی محرک کے پیش نظر اور بعض نیک نیتی سے ایسا کرتے ہیں۔

میں کلام اقبالؔ کا مطالعہ کسی ماقبل وجود مفروضے کے بغیر کرنا چاہتا ہوں کہ میری اور ان کی ملاقات کسی سفیر کے بغیر اور ان کے کلام کی صحت اور لحن کی گونج براہ راست مجھ تک پہنچ سکے۔ اس تشویق کے پیش نظر میں، ان کی نظموں کے تسلسل کے ساتھ اس سفر کو روانہ ہوتا ہوں، کہ ان کے فکری تموجات سے جو جذباتی اور تصوراتی کلیت بنتی ہے میں اس کا ادراک کر سکوں، اِن کے جذبہ اور فکر کی تشکیل جن مراحل سے گذری ان کے تدریجی ارتقاء کے باہمی لاحقے دریافت کر سکوں! ———— بانگِ درا کا حصۂ اوّل

(اس میں ۱۹۰۵ء تک کی نظمیں شامل ہیں) ۴۹ نظموں اور ۱۲ غزلوں پر مشتمل ہے۔ اِن نظموں کا انفرادی طور پر سالِ تخلیق معلوم نہیں ہے۔ اِن کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تخلیقی دور کے خاتمے کے وقت اقبالؔ کی عمر ۲۷ برس تھی۔ یہ وہ دور ہے جب اقبالؔ ابھی اعلیٰ تعلیم کے لئے یورپ نہیں گئے تھے اور فلسفہ کی باقاعدہ تعلیم حاصل کر چکے تھے۔ جو شخص فلسفہ میں دلچسپی لیتا ہے اس کا مطلب ہے کہ وہ اشیاء، موجودات، کائنات اور انسانوں کے بارے میں غور و فکر کرنے کا خواہشمند ہے، اِن کا مفہوم خود سمجھ کر دنیا کے نظامِ ترتیب میں انہیں از سرِ نو بحال کرنا چاہتا ہے۔ بانگِ درا، اقبالؔ کے اس ذہنی عمل کی ابتداء ہے۔

اس کے پہلے حصے میں، نظمیں بچوں کے لئے لکھی گئی ہیں، جو سب کی سب انگریزی شاعری سے ماخوذ ہیں۔ جہاں تک اس دور کی غزلوں کا تعلق ہے وہ دورِ متاخرین کے شعراء کا اثر لئے ہوئے ہیں۔ البتہ اقبالؔ کی ذہنی نشو و نما اور تجربات سے ان کی ذہنی جد و جہد کا سراغ اس دور کی ۵۰ نظموں سے ملتا ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے یہ نظمیں کسی خصوصی نقطہ نظر کی حامل نہیں ہیں، خصوصی نقطہ نظر سے میری مراد وہ رویّہ ہے جو شاعر اشیاء اور حیاتِ انسانی کے بارے میں وضع کرتا ہے۔ یہ رویّہ ان معانی میں اس لئے بھی ممکن نہیں ہے کہ یہ اقبالؔ کے ہنر اور تجربات کا تخفیفی اور تشکیلی دور ہے۔

اس دور کی نظمیں استفسار اور دریافت کا سفر ہیں۔ اِن نظموں کی جذباتی سطح لطیف احساساتی کیفیات اور رومانی جذبات کی حامل ہیں، یہ جمالیاتی کیفیات کسی نسائی حسن کا قصیدہ نہیں ہیں، یہ زندگی کے معانی کی دریافت میں ایک حوالے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس دور کی نظموں میں سب سے اہم استعارہ وہ متجسس جذباتی کیفیت ہے۔ جو دل کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ انسانی وجود اور فطرت کے مظاہر میں یہ مکالمۂ دل

کی زبان سے شروع ہوتا ہے۔ شاعر مظاہر کائنات میں اپنی اور ان کی ماہیت جاننے کے لیے گفتگو کا آغاز استفسار کی صورت میں کرتا ہے۔

تو شناسائے خراشِ عقدہ مشکل نہیں
اے گلِ رنگین ترے پہلو میں شاید دل نہیں

مضطرب رکھتا ہے میرا دلِ بیتاب مجھے
عین ہستی ہے تڑپ صورتِ سیماب مجھے

عہدِ طفلی، دردِ عشق، شمع و پروانہ، اور دوسری نظموں میں دل حقیقت اور شئے میں ایک رابطہ ہے، یہ وہ کیفیت ہے جس کی نفسیاتی حالت اضطراب ہے۔ یہ اضطراب ایک تہیج ہے جس کی وہ وضاحت سرگزشت آدم میں کرتے ہیں کہ انسان کو اعلیٰ حقیقت کی جستجو ہے۔

انسان اپنے وجود کی ماہیت سے کس طرح آگاہ ہو سکتا ہے؟ اقبال کے نزدیک اس کے حصول کا راستہ عمل ہے۔ اقبال اپنے وجود کی معنویت کبھی چاند سے پوچھتے ہیں اور کبھی آفتاب سے، اور کبھی دیگر مظاہر سے۔ بالفاظِ دیگر وہ فکرِ مجرد کے ذریعے استفسار کرنے کی بجائے اِن کے متوازی شاعرانہ استعارے تعمیر کر کے عناصرِ فطرت کی معنویت کو وجودِ انسانی کی معنویت میں شامل کرتے ہیں، وہ حقیقت کا ادراک تعقل کی بجائے دل کے ذریعے کرتے ہیں، سیاسی سطح پر وہ برصغیر میں مختلف اقوام کی وحدت پر زور دیتے ہیں کہ وطن غلامی کے آشوب میں ہے، اور سب سے بڑھ کر وہ "شاعر" میں اپنا منصب کا بطور شاعر اعلان کرتے ہیں کہ شاعری کی تخلیق ایک شخصی

عمل نہیں ہے اس میں ساری اجتماعیت شامل ہے۔ مجموعی طور پر اقبال کی پہلے دور کی شاعری میں وہ تمام رجحانات شامل ہیں جو بعد میں ایک وسیع تر کلیت کی تشکیل کرتے ہیں، لیکن اقبال اپنے فکری ڈھانچے کو ایک اعتبار سے شروع میں اشاروں کی صورت میں مرتب کرتے ہیں۔ کامیو لکھتا ہے کہ ہر کتاب کے اولین صفحے میں اس کے آخری صفحے مضمر ہوتے ہیں، کامیو کے اس معانی خیز مشاہدے کا اطلاق اقبال کی پہلے دور کی شاعری پر ہوتا ہے، حیاتِ انسانی کے بارے میں استفسارات کرنے کا رجحان، معروضی حقائق کا باطنی ادراک، وجدان سے حقیقت کی تلاش، مسلمانوں کی صورتحال، زندگی کو ایک کلیت کے طور پر تشکیل کرنے کا رویہ، وغیرہ وغیرہ، وہ چند رویے ہیں جو بعد میں مکمل تصورات کی صورت میں اقبال کے اردو کلام میں پھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں فنی سطح پر اشیاء کا ادراک کسی حد تک رومانویت پسند حقیقت نگار کی طرح کیا گیا ہے ان نظموں میں جذباتی وفور بھی ہے اور حقائق کے افہام کا فکری انداز بھی ملتا ہے۔ گو لسانی سطح پر اقبال کوئی غیر معمولی انفرادیت کا مظاہرہ نہیں کرتے ہیں تاہم وہ زبان پر اپنی جذباتی حاکمیت کو نافذ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تراکیب و اصطلاحات فارسی شعری روایت سے اخذ کرتے ہوئے بھی اپنے جذباتی سیاق و سباق میں ان کے معانی کی قلب ماہیت کرتے ہیں۔

بانگِ درا میں اقبال کی شاعری کا دور دوم ۱۹۰۵ سے ۱۹۰۸ء کے عرصے پر محیط ہے اور اس دوران اقبال نے ۲۴ نظمیں اور غزلیں لکھی ہیں تصوراتی سطح پر یہ دور دوم، دورِ اول سے زیادہ مختلف نہیں ہے البتہ اس میں اقبال نے حسن اور عشق کے جذبات کو واضح تر کرنے کی کوشش کی ہے۔

توڑ دیتا ہے بتِ ہستی کو براہیم عشق
ہوش کا دارو ہے گویا مستیٔ تسنیم عشق

جستجو کل کی لئے پھرتی ہے اجزا میں مجھے
حسن بے پایاں ہے ، درد لا دوا رکھتا ہوں میں

دور دوم کی شاعری میں اس نوعیت کے اشعار دستیاب ہیں جہاں اقبال ایک ہمہ گیر حسن کے متلاشی ہیں جس کا ادراک قلب انسانی میں طلب و جستجو پیدا کرتا ہے، کیوں کہ انسان کو قدرت نے رازجو بنایا ہے۔ یہ راز کوششِ ناتمام کے ذریعے پایا جا سکتا ہے۔ عشق جذبہ حیات ہے، زندگی کرنے کا وجدانی راہِ سلوک ہے، اور اس کے تخالف کے طور پر اقبال عقلی استدلال کی محرومی کے تصور کی تشکیل کرتے ہیں۔

سیاسی سطح پر اس دور کی شاعری میں اقبال کو احساس ہے کہ بزم کہن بدل چکی ہے اور زمانہ نئے انسانی تقاضوں کو پیدا کر رہا ہے، دوسری طرف وہ "صقلیہ" میں مسلمانوں کی عظمتِ رفتہ کا نوحہ لکھتے ہیں، اسی دور میں وہ افراد کے وجود کو مجازی تصور کرتے ہوئے ہستیٔ قوم کو حقیقی قرار دے کر ملت کے تصور کی داغ بیل رکھتے ہیں تیسری طرف اس دور کی شاعری میں اقبال کا جذباتی موڈ رومانی ہے۔

کوئی نہیں غمگسار انسان
کیا تلخ ہے روزگار انسان

کبھی انہیں انسان کی طبیعت میں غم کا احساس پیدا ہوتا ہے، کبھی وہ انفرادی تنہائی محسوس کرتے ہیں، عناصرِ فطرت سے ہمکنار ہو کر انہیں جذباتی معنویت سے

متصف کرتے ہیں۔ اس دور میں سب سے اہم چیز اقبال کا فطرت سے ربط ہے۔ انجمن پنجاب کے زیر اثر جو فطری شاعری پیدا ہوئی تھی وہ مصنوعی جذبات سے معمور اور ساختہ تھی۔ اقبال نے اس شاعری کے برعکس مظاہر حیات کو اپنی جذباتی اور تصوراتی زندگی کا جزو بنا کر انہیں زندہ تصوراتی استعاروں کی مختلف اشکال کے طور پر دریافت کیا ہے۔ اندرونی دنیا کو مظاہر فطرت کے ذریعے معروضی علائق میں تبدیل کرنے میں اقبال نے اردو نظری شاعری میں ایک اہم اضافہ کیا ہے۔ دورِ اوّل کی شاعری میں ان کا جذباتی موڈ کچھ غیر یقینی سا ہے، لیکن دورِ دوم میں یہی وضاحت بتدریج انہیں تصور سازی کی طرف لے جاتا ہے۔ درحقیقت دور اوّل کی شاعری ایک "شاعر کبیر" کی اعلیٰ معنویت کی تلاش کی ایک مشق ہے۔ دوسرے دور کی شاعری میں ان کے لسانی اسلوب میں فارسیت کا غلبہ کسی قدر کم ہو کر سادگی اختیار کر لیتا ہے۔

اقبال کے تیسرے دور کی شاعری کا آغاز ۱۹۰۸ء سے ہوتا ہے اور یہ سلسلہ بانگِ درا کے انجام تک جاری رہتا ہے۔ یہ حصہ ۶۹ نظموں اور متعدد غزلوں اور ظریفانہ کلام پر مشتمل ہے۔ بانگِ درا کا تیسرا دور اس شعری مجموعہ کا سب سے اہم حصہ ہے۔ تصوراتی سطح پر حیات و کائنات انسان عشق، ملتِ اسلامیہ کے ماضی اور حال میں تفرق کی سرگزشت، مغربی تہذیب کا غلبہ، روایات اور اجتماعی شخصیت کے محو ہونے کی صورت حال، فرد اور ملت کا ربط وغیرہ مکمل تصورات کی صورت میں اس مجموعہ کے تیسرے حصہ میں ملتے ہیں۔ اس دور کی، بلکہ اقبال کے اردو کلام کی اہم ترین نظموں میں شمع و شاعر، خضر راہ، اور طلوع اسلام ہیں جو اقبال کے فکری نظام میں مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس دور کی دوسری نظموں میں اقبال جہاں دورنو کی

تولید کے لئے اقوام مسلم کے لئے ایک نیا طریق وضع کرتے وہاں برصغیر کے پہلے شاعر کی حیثیت سے ایشیاء کی عظمت کا ردیا پیش کرتے ہیں، سلطنت کے تصور کی وضاحت کرتے ہیں، سرمایہ اور محنت کش کے تصور کو نئے انداز سے پیش کرتے ہیں، اور سب سے بڑھ کر نئے انسان کی شرح کرتے ہیں۔ جو ایک مخصوص اخلاقی نظام کا حامل ہے، جو سیاست اور اخلاق کو ایک دوسرے کا جزو سمجھتا ہے، یہ نیا انسان حیات و کائنات کی معنویت اور نئی اخلاقی قدروں کو دریافت کرے گا، اور اس کی خودی اس کی سب سے بڑی قوت ہو گی۔

تری فطرت امیں ہے ممکنات زندگانی کی
جہاں کے جوہر مضمر کا گویا امتحاں تو ہے

انسان کائنات کی دریافت کا ایک امکان ہے اور جسے وہ نظام ربوبیت کی بدولت ہی حاصل کر سکتا ہے۔

فنی سطح پر یہ دور اقبال کی اردو شاعری میں شعر کبیر کا مقام آغاز ہے ایک طرف جذباتی شدت مافیہ کو بھاتی ہوئی قابل تاثیر بناتی ہے، دوسری طرف تصور کی بلوغت اسی جذباتی شدت کو تصوراتی سطح پر قابلِ یقین بناتی ہے۔ بانگ درا کے تیسرے دور میں اقبال کے فکری رجحانات بڑی وضاحت اختیار کر لیتے ہیں، ان کا فکریاتی نظام مختلف سطحوں پر اپنے آپ کو مرتب کرتا ہے:۔

۱۔ انفرادی سطح پر ایک رومانی شاعر کی حیثیت سے وہ جستجو اور اضطراب سے فطرت کے معانی کی تلاش اور انسان سے اس کے تعلق کو استوار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں تنہائی، حسن اور عشق کے جذبات تصورات میں ڈھلتے

ہوئے نظر آتے ہیں۔

۲۔ تاریخی سطح پر وہ طلوعِ اسلام کے حوالے سے مسلمانوں کی عظمتِ رفتہ اور ان کی موجودہ موقعیت کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔

۳۔ مذہبی اور اخلاقی سطح پر وہ جو نظام اخلاق مرتب کرتے ہیں اس میں اسلام کو زندگی کی اساس بناکر خودی، عشق، تعقل، مردِ مومن کے تصورات کے ابتدائی نقش واضح کرتے ہیں۔

۴۔ سیاسی اور ملکی سطح پر وہ افرنگ اور سفید نسلوں کے خلاف ایشیا کی بیداری سرمایہ و محنت کی کش مکش اور ملتِ اسلامیہ کی وحدت کے موضوعات پر شعر لکھتے ہیں۔

مجموعی طور پر بانگِ درا، اقبال کی شاعرانہ جدوجہد اور فنکارانہ حصول کی دستاویز ہے۔ ہمالیہ سے طلوعِ اسلام تک اقبال کے جذباتی اور فکری نظام کی روئیداد کا سراغ ملتا ہے۔ دورِ اوّل کی نظمیں رومانی اور جذباتی ہیں جن میں تجربہ کی پشت پناہی جذبہ کی شدت کرتی ہے، دورِ دوم اور سوم میں ان کی رومانی شدت کی جگہ بتدریج جذبہ اور تصوّر کی آمیزش کا عمل لے لیتا ہے، یہ وہ مقام ہے جہاں سے اقبال کی نظری شاعری کا آغاز ہوتا ہے، یعنی وہ جذبہ اور تصوّر میں توازن قائم کرکے اپنے تجربے کو جذباتی اور تصوّراتی سطح پر قابلِ تاثیر بناتے ہیں، اور اسی عمل کے ذریعے وہ ایک مربوط تصوراتی نظام پیش کرتے ہیں، جو شعر اور فلسفہ کا سنگم ہے۔ بانگِ درا کے آخری دور میں بہت سی موضوعاتی نظمیں بھی شامل ہیں جن میں مثال کے طور پر کفر و اسلام مسلمان اور تعلیم جدید، مذہب وغیرہ کا ذکر کیا جاسکتا ہے، یہ اور اس قبیل کی دوسری نظموں میں اقبال اپنے تجربے کا ادراک احساس کی بجائے تصوّر کی تشکیل کے ذریعے کرتے ہیں

یہ کلام اقبالؔ کا وہ رجحان ہے جو ضربِ کلیم میں ایک مکمل شکل اختیار کرتا ہے۔ نظری شاعری کے حوالے سے بانگِ درا کے دوسرے اور تیسرے دور کی شاعری اردو شعری روایت میں نظری شاعری کا وہ نقطۂ آغاز ہے جس کا کمال بالِ جبریل ہے۔

بالِ جبریل، اقبالؔ کی اردو نظری شاعری کے حوالے سے سب سے اہم آخری مجموعہ ہے۔ بعض کا یہ خیال ہے کہ بانگِ درا اور بالِ جبریل کی اشاعت کے درمیانی وقفوں میں اقبالؔ نے اپنے نظامِ فکر کا مفصل اظہار کلامِ فارسی میں کیا ہے، اپنے طور پر یہ دعویٰ درست ہے، لیکن اگر ہم ان تصوراتی خطوط کو ذہن میں رکھیں جو اقبالؔ نے بانگِ درا میں مرتب کئے تھے ان کی شاعرانہ اور تصوراتی وضاحت زیادہ ہنرمندانہ شدت کے ساتھ بالِ جبریل میں ملتی ہے۔ بالِ جبریل ۶۰ غزلوں، قطعات اور نظموں پر مشتمل ہے۔ بانگِ درا کے تیسرے دور کی شاعری میں اقبالؔ "شاعرِ کبیر" ہونے کا اعلان کرتے ہیں۔ بالِ جبریل کی ۶۰ غزلیں نہ صرف اردو غزل کی شعری روایت میں اغلباً سب سے اہم غزلیں ہیں بلکہ اس شعری ہیئت میں اردو شاعری میں اس سے بہتر "نظری شاعری" کا اور کوئی نمونہ دستیاب نہیں ہے۔

عموماً اقبالؔ کی شاعری کی تصریح میں "فلسفیانہ شاعری" کی ناقابلِ فہم اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ میرے نزدیک شاعری بھی فلسفہ کی طرح معانی کی جویائی کا ایک شعبہ ہے یونانی تو فلسفہ کے میدان میں تمام ایسے وسائل کو رد کرتے ہیں جو معانی کی تشکیل میں ابہام پیدا کرتے ہیں۔ نصابی کتابوں میں فلسفہ کی غرض و غایت معانی کی جویائی اور تصوراتی تشکیل بتائی جاتی ہے۔ منطق جو فلسفہ میں دلیل کی صحت اور عدمِ صحت کا وسیلہ ہے شاعری میں براہِ راست سرایت نہیں کر سکتی۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی ایک "منطقی" موقف

سے شاعری پیدا ہو سکتی ہے یا شاعری نتیجہ کے طور پر کسی منطق کو جنم دے سکتی ہے تاہم یہ بذاتِ خود ان معانی میں منطق نہیں ہے جس کی تشریح درسی کتابوں میں کی جاتی ہے۔ اس لئے فلسفیانہ شاعری کی اصطلاح ایک طرح سے ضدین کا اجتماع ہے۔ البتہ اس کی بجائے نظری شاعری SPECULATIVE POETRY کی اصطلاح ان معانی کو زیادہ وضاحت سے بیان کرتی ہے جس کے لئے عموماً فلسفیانہ شاعری کی اصطلاح مروج ہے۔ نظری شاعری سے مراد حیات و کائنات، انسان اور اس کی موقعیت سے پیدا شدہ صورتحال کا ادراک شاعرانہ وسائل سے اس طرح کیا جائے کہ نتیجہ کے طور پر تصورات جنم لیں، یا پھر انہیں متذکرہ موضوعات کو جذباتی رویوں کے ذریعے منکشف کیا جائے کہ شاعری محض احساساتی واردات کی داستان بننے کی بجائے انسانی تجربات اور جذباتی رویوں کو تصورات میں منتقل کر دے۔ شاعری کے میدان میں نظری شاعری بذاتِ خود ایک ایسی احساساتی اور فکری ہئیت ہے جو اپنا اندرونی نظام تغزل یا غنائیہ شاعری سے منفرد قائم کرتی ہے۔ اس میں جذبہ تصوّر کا اور تصوّر جذبے کا قائم مقام بن جاتا ہے۔ نظری شاعری روّیے کی شاعری ہے!

بالِ جبریل کی غزلیں بلاشبہ اردو غزل اور نظم کی روائیت میں نظری شاعری کا بہترین نمونہ ہیں۔ ایک اعتبار سے یہ کلاسیکی غزل کے فارملیزم کی شکست و ریخت کے لئے سب سے اہم جہاد ہے۔ اعلیٰ شاعری کی سطح پر خارجی شعری ہیئتوں کے مسئلے فروعی ہو جاتے ہیں۔ دیکھنے میں بالِ جبریل کی غزلوں کا خارجی ڈھانچہ عروضی اور رسمی سطح پر کلاسیکی مشابہت کا حامل ہے لیکن ان کے بطن میں جو جذباتی شدت اور تصوّر کی توانائی ہے، وہ کلاسیکی غزل میں کہیں نہیں ملتی۔ ان غزلوں میں

کلاسیکی علائم و رموز نئی جہتیں اختیار کرتے ہیں، کلاسیکی نرم و نازک لسانی سانچے کی بجائے ایک بھرپور اور آندھی کی طرح چلتا ہوا اسلوب ہے جو ہر طرح کے الفاظ کو اپنے اندر جذب کر کے غزل کے لسانی اسلوب میں ایک نیا تخلیقی محاورہ خلق کرتا ہے۔ موضوعاتی سطح پر ایک طرف تو اقبال اسلام کی تشکیلِ نو اور نشاۃ ثانیہ کو غزل کا موضوع بناتے ہیں، دوسری طرف وہ انسان کو دنیا میں معانی کا امکان تصور کر کے اس کی واردات کا دائرہ عمل مرتب کرتے ہیں:

تو نے یہ کیا غضب کیا! مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے!

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے! یہ مکاں کہ لامکاں ہے
یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی

عالمِ آب و خاک و باد! سرِ عیاں ہے تو کہ میں؟
وہ جو نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کہ میں؟

موضوعاتی اعتبار سے بالِ جبریل کی غزلیں اس کی نظموں سے زیادہ مختلف نہیں ہیں کیونکہ ان میں بھی کم و بیش وہی استفسارات اٹھائے گئے ہیں جو ان کی نظموں کا متن ہیں

چنانچہ غزل جو ایک خاص جذباتی لہجے کے لئے وقف تھی بال جبریل میں موضوعاتی بن جاتی ہے۔ وہ رومانویت جو بانگ درا کی ابتدائی نظموں میں یا غزلیات میں نظر آتی ہے۔ وہ بال جبریل کی غزلیات میں معدوم ہو جاتی ہے اور ان میں اقبال کا تخاطب براہ راست خدا سے ہے اور وہ خدا کی حاکمیت سے بطور انسان روبرو ہوتے ہیں، گلہ د شکوہ کا انداز، اپنے وجود کی آفرینش کے بارے میں سوال، ازلی حقیقت سے علیحدگی کا ناستالجیا، ان کی غزلوں میں تخاطب کا ایک نیا انداز پیدا کرتا ہے۔ موضوعاتی اعتبار سے بال جبریل ان تصورات کی تشریح کرتی ہے جن کے ابتدائی نقوش بانگِ درا کی نظموں میں مضمر ہیں۔ اِن منظومات میں سب سے اہم ہبوطِ آدم اور آدمِ نو کا اس زمین پر میلاد ہے کہ انسانی وجود کی غایت خدا کی پیدا کردہ کائنات میں ایک اخلاقی نظام کی پابندی کے ذریعے معنویت کی تلاش ہے۔ وہ اس سفر میں جو مقامات مرتب کرتے ہیں ان میں اضطراب، جستجو، عشق کا والہانہ پن ہے جس کا نتیجہ خودی کی پرورش ہے، خودی وہ احساس ذات ہے جو محرک حیات ہے اور اسی تصور کے ذریعے ذات انسانی اپنے آپ پر قدرت حاصل کر کے کائنات کو مسخر کر سکتی ہے۔ اقبال کے نظام فکر کا بنیادی تصور خودی بال جبریل کی غزلوں اور خصوصاً ساقی نامہ میں ایک مکمل تصور کی شکل اختیار کرتا ہے۔ خودی کی ترتیب اور رموز بے خودی سے آگاہی وہ مقامات ہیں جو اقبال کے یہاں شاہین، لالہ صحرائی، درویشی کے بھرپور استعاروں کو جنم دیتا ہے۔ دوسری طرف بال جبریل کا سب سے جذباتی اور تصوراتی حصہ ان کی تین نظموں ساقی نامہ مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق میں نظر آتا ہے، جہاں اقبال ملتِ اسلامیہ کے ماضی اور حال کے تقابل کے ذریعے اسلامی نشاۃ الثانیہ اور ایک زمانے کا رویا پیش

کرتے ہیں۔ یہ اور اس کی قبیل دوسری نظموں میں جذبہ اور تصور ایک ہی شدت کے ساتھ ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر اقبال کی شاعری کی فنی معراج اور تصوّراتی شدت کی تکمیل کرتے ہیں۔ فنی اور تصوراتی اعتبار سے بال جبریل، بانگِ درا کی نسبت اقبال کے اندر شاعر، فلسفی، مصلح اور معاشرتی نقاد میں ایک تناسب کو قائم کرتی ہے۔ اقبال تصور محض کو پیش کرنے کی بجائے اسے انسانی جذباتی رویوں کے حوالے سے نمایاں کرتے ہیں، نئے نئے استعارے اور تمثیلیں تعمیر کرتے ہیں، الفاظ کا سیاق و سباق بدل لیتے ہیں، لیکن ہر صورت میں وہ اپنی شاعر کی بنیادی حیثیت سے دستبردار نہیں ہوتے، ہر لمحہ قاری کو جذباتی اور فکری سطح پر اپنے ساتھ رکھتے ہیں۔ اپنے عہد کے انسان اور مسلمان کے زوال پر تنقید کرتے ہیں، اس کے لئے ایک نیا راہ سلوک مرتب کرتے ہیں۔ بانگ درا کی نظموں کی طرح بال جبریل میں بھی موضوعاتی نظموں کا ایک سلسلہ ہے جس میں اقبال ایک محتسب اور مصلح کے روپ میں اپنے عہد کے انسان کو اس کی کوتاہیوں کا منظر دکھاتے ہیں، ایسی نظموں میں اقبال صرف تصور یا کسی رویے کے ذریعے تاریخی یا منطقی نتائج مستخرج کرتے ہیں چنانچہ یہ وہ رجحان ہے جو جس کا منطقی نتیجہ ضرب کلیم اور ارمغان حجاز کے اردو حصے ہیں۔ ضرب کلیم ۱۸۲ نظموں اور محراب گل افغان کے افکار پر مشتمل ایک موضوعاتی شعری مجموعہ ہے۔ ضرب کلیم کا حصہ اوّل ۶۷ متفرق نظموں پر مشتمل ہے جس میں نبوت، وحی، نماز، قناعت، روح محمدؐ، قلندر کی پہچان ایسے موضوعات کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ اس کا دوسرا حصہ اقوام مشرق اور خودی کی تربیت سے متعلق ہے، اس کا تیسرا حصہ اقبال کے عورت کے بارے میں افکار کی خبر دیتا ہے۔ اس کے چوتھے حصے میں ادبیات اور فنونِ لطیفہ کی ماہیت کو بیان کیا گیا

ہے اور پانچویں حصے میں سیاسیات مشرق و مغرب کے بارے میں اقبالؔ اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کرتے ہیں۔ ارمغانِ حجاز کے اردو حصہ کا بھی موضوعات کے اعتبار سے اسی طرح کے پلان کا حامل ہے۔ ان دو شعری مجموعوں کی اقبالؔ کے اردو کلام میں وہی حیثیت ہے جو ان کے فارسی کلام میں اسرار خودی اور رموز بے خودی کی ہے!

ضرب کلیم اور ارمغانِ حجاز (اردو حصہ) اقبالؔ کے تخلیقی دور کی آخری کاوشیں ہیں۔ یہ اقبالؔ کی تخلیقی زندگی کا وہ دور ہے جو اپنے تصورات کا اظہار اردو فارسی شاعری میں مکمل طور پر کر چکے تھے۔ لیکن تصوراتی سطح پر ابھی انہیں اپنے تصورات کی تشریح کی تشنگی کا احساس تھا۔ چنانچہ یہ دو کتابیں بانگِ درا اور بالِ جبریل کا فکریاتی TREATISE ہیں۔ اِن میں اقبالؔ نے ایک نقاد اور مصلح کے منصب کو اختیار کر کے عہد حاضر کے انسان اور خصوصاً مسلمان کے خارج اور باطن کے تضاد کو رفع کر کے اسے ایک نیا لائحہ عمل دینے کی کوشش کی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ یہ لائحہ عمل آدرشی ہے یا عملی ہے، اگر یہ دو شعری مجموعے گریز کے لئے اقبالؔ کے اردو کلام سے حذف بھی کر دیئے جائیں تو اِن کے فنی مرتبے اور عظمت متاثر نہیں ہوتی ہے، ہو سکتا ہے کہ ان کی عدم موجودگی سے فکرِ اقبالؔ کے بعض پہلو تشنۂ تشریح رہ جائیں: مثال کے طور پر کلام اقبالؔ کی تین امثال کو لیجیے، اقبالؔ کے فن کا اوج اس طرح شروع ہوتا ہے:

زندگی محبوب ایسی دیدۂ قدرت میں ہے
ذوقِ حفظِ زندگی ہر چیز کی فطرت میں ہے

اقبالؔ کے تخلیقی دور کی دوسری مثال لیجیے:

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

اور آخر میں اقبال کے آخری دور کی شاعری کی مثال لیجئے :-

سخت باریک ہیں امراضِ امم کے اسباب
کھول کر کہیئے تو کرتا ہے بیاں کوتاہی

مندرجہ بالا اقتباسات کلام اقبال سے کسی تخصیص کے بغیر لیے گئے ہیں، ہر سہ کے تجزیاتی مطالعہ سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اولذکر مثال میں اقبال اپنے اشعار میں جذباتی واردات اور تصور کی موجودگی کا احساس رکھتے ہیں، یعنی کبھی یہ ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو چلتے ہیں۔ اور کبھی مدغم ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اقتباس نمبر ۲ میں تصور اور جذبہ کی دوئی کا احساس مٹ کر ایک نئی جذباتی شدت پیدا ہوتی ہے جو تصور کا قائم مقام بن جاتی ہے اور یہی نظری شاعری کا عروج ہوتا ہے جب شاعر کسی تصور کو براہ راست منطقی سطح پر زیرِ بحث لانے کی بجائے اس سے پیدا شدہ جذباتی نعم البدل کے ذریعے بیک وقت اپنے جذبہ اور تصور کی تشکیل کرتا ہے، اس کی جذباتی واردات اس کے تصوّر کی کلید بن کر تصور کو جذبہ کی حد میں لا کر معانی کا نظری قرینہ پیدا کر کے اپنی معنویت کا حدود اربعہ خود قائم کرتی ہے۔ تیسری مثال میں اقبال جذبہ اور تخیل کی کارکردگی کو منہا کر کے تصور محض کے ذریعے یا اس کی کسی عصری صورتحال کے حوالے سے تشریح کرتے ہیں، یوں اپنے طور پر تصور واضح ہو جاتا ہے لیکن احساساتی سطح پر تاثر سے محروم ہو کر منطقی بن جاتا ہے۔ شاعری کے نقطہ نظر سے مندرجہ بالا دو کتابیں اقبال کے فنی انحطاط کی نشاندہی کرتی ہیں کہ امتدادِ عمر کے ساتھ ساتھ شاعر میں جذبہ کی شدت اور وہ وسائل جو شاعری میں اضافی تاثیر کے ذمہ دار

ہیں۔ بتدریج معدوم ہو چکے ہیں۔ اقبالؔ کے فنی عروج اور اس کے زوال کے بہت سے محرکات ہیں۔ درحقیقت اقبالؔ کے سارے اُردو کلام کو ایک ہی کلیت کے مختلف اجزا تصور کرنا چاہیئے اور یہ بھی نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیئے کہ اقبالؔ نے اپنی شاعرانہ حیثیت کو کن مقاصد کے تابع کیا تھا۔

اقبالؔ پہلے باشعور شاعر تھے جن کا تخلیقِ ادب تصور براہ راست زندگی کے جدلیاتی عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ مرقعِ چغتائی کے انگریزی میں لکھے ہوئے دیباچے اور ضربِ کلیم میں فنونِ لطیفہ سے متعلق نظموں کے حوالے سے اقبالؔ فن کا اجتماعی تصور مرتب کرتے ہیں، وہ اسے فنکار کی پرائیویٹ ورلڈ سے نکال کر اس کی پبلک ورلڈ میں لے جاتے ہیں جہاں اس کا فن ایک مقصدیت کی اطاعت کرتا ہے، اقبالؔ کو اولیت اس لئے حاصل تھی کہ اس سیاق و سباق میں سرسیّد تحریک کا لائحہ عمل کچھ غیر واضح تھا، بعد میں ترقی پسند تحریک کے یہاں جو نظریۂ ادب پیدا ہوا اس کی تصوراتی اساس اقبالؔ سے ماخوذ ہے کہ ادب مقصود بالذات ہونے کی بجائے ایک معاشرتی تبدیلی کا ایک ذریعہ ہے جو زندگی کے تضادات کو حل کر کے انسانوں، موجودات اور کائنات کے باہمی ربط اور ان کی معنویت کو ایک نقطہ نظر کے تحت پیدا کرتا ہے۔ اقبالؔ کا بحیثیت شاعر بانگِ درا اور بالِ جبریل میں منصب کسی قدر مختلف تھا وہ عصری اور تاریخی صورتحال کا ایک شخصی واردات کے طور پر ادراک کر کے اپنے جذباتی اور تصوراتی ردِ عمل کے ذریعے ایک ضابطۂ اخلاق اور تصورِ حیات کی کلیت کو مرتب کرنا چاہتے تھے۔ ضربِ کلیم (عصرِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ) اور ارمغانِ حجاز میں وہ معاشرتی، تصوراتی اور اخلاقی تنقید کے ذریعے اپنے لئے ایک مصلح اور پیامبر کا منصب منتخب کرتے ہیں، چنانچہ وہ ٹھوس مقصدیت کے پیشِ نظر، موضوعاتی شاعری

کی طرف رجوع کرتے ہیں، یہ عمل فوری طور پر آخری دو کتابوں میں نمودار نہیں ہوتا، اس کا آغاز بانگِ درا سے ہوتا ہے، اور بالِ جبریل کی نظموں کا کچھ حصہ موضوعاتی نظموں کے لئے وقف ہے۔ موضوعاتی نظموں سے مراد تجربہ کی معنویت کا قبل از تحریر بصورتِ عنوان تعین ہے۔ مثلاً دین اور سیاست، یہ دو موضوعات ہیں جو تخلیقی عمل کے ذریعے رونما ہونے کی بجائے بیانوں تقینیوں اور وضاحتوں کے ذریعے اپنی نمائش کرتے ہیں۔ کلام اقبالؔ میں یہ فنی اور تصوراتی ثنویت ہر اس شاعر کا مقدر ہے جو اپنا اظہار نظری شاعری کی صورت میں کرتا ہے۔ اس ذیل میں ورڈز ورتھ کی مثال اقبالؔ سے ملتی جلتی ہے کہ PRELUDES اور دوسری نظموں کی تحریر کے بعد اس کے کلام کا آخری حصہ DIDATEIC ہے، وہ کبھی نصیحتیں کرتا ہے، کبھی اخلاق کی تلقین کرتا ہے اور کبھی اپنے تجربات کو بیانات کے حوالے سے پیش کرتا ہے، مغربی نقادوں کے نزدیک یہ ورڈز ورتھ کی شاعری کا کمزور حصّہ ہے۔

جہاں تک اقبالؔ کا تعلق ہے ان کا یہ اندرونی تصادم ایک شاعر اور فلسفی کا ہے جذباتی شدت اور استدلال کے حوالوں سے زندگی کی معنویت کی جویائی کا عمل ہے۔ اقبالؔ کا فنی کمال یہ ہے کہ انہوں نے بانگ درا اور بالِ جبریل کی نظموں میں اس تصادم کو ان دو حیثیتوں کو اپنے تخلیقی عمل میں برابر کا شریک کر کے ایک رویّہ تعمیر کیا ہے جو جذبہ اور استدلال کی سطح پر ان کے کلام اور فکر کو قابلِ وثوق اور قابل تاثیر بناتا ہے لیکن ارمغانِ حجاز اور ضربِ کلیم تک پہنچتے پہنچتے وہ اپنی شعری حیثیت سے دستبردار ہو کر شاعری میں استدلال کرتے ہیں، مختلف شعبہ ہائے زندگی پر اپنے افکار کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ کتابیں بانگ درا اور بالِ جبریل کی تصوراتی تشریحیں ہیں کیوں کہ وہ شاعر کی

حیثیت سے انسان کے لئے ایک "دستورِ حیات" کے متلاشی تھے۔ اسی طرح ان کا فارسی کا کلام خصوصاً اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی، پس چہ باید کرد بھی ایک دوسری زبان میں ان کے اُردو کلام کی وضاحتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔ گو فارسی شعری روایت میں وہ اپنے منفرد مقام کی حیثیت رکھتی ہیں لیکن ان کی اُردو شاعری اور ان کے نظریات کے افہام کے لئے اِن کے فارسی کلام کو ایک مقدم شرط قرار دینا غیر تنقیدی رویہ ہے۔ بالفاظِ دیگر اقبالؔ کے اردو کلام میں بھی ان کی تصوراتی کلیت موجود ہے جو اپنی شرح خود کرتی ہے۔ اگر اقبالؔ کے اُردو کلام کا مطالعہ اس حوالے سے کیا جائے تو وہ ان معانی میں اپنی جداگانہ حیثیت کا مالک ہے اور وہ اپنی شرح کے لئے اِن کے فارسی کلام کا محتاج نہیں ہے!

اقبال اور سلیم احمد

اس مرتبہ اقبالؔ اور سلیم احمد، صباح الدین محمود کے نقش اوّل کتاب گھر کی بدولت "اقبال، ایک شاعر" کی صورت میں یکجا ہوئے ہیں، اس کتاب کا سلیقہ اشاعت موہنے والا اور جاذب نظر ہے۔ یہ کتاب ان معانی میں ایک مربوط کتاب نہیں ہے کہ مصنف نے ایک مربوط استدلال کے ذریعے اقبالؔ کے کلام اور شخصیت کا یوں مطالعہ کیا ہو کہ نتیجہ کے طور پر کوئی نقطۂ نظر جنم لے، بلکہ انہوں نے مجموعی طور پر اقبالؔ کے نئے تشخص کا دعویٰ کیا ہے، اور اس ذیل میں انہوں نے نئے نہ ہوتے ہوئے بھی نئے ہونے کا اصرار کیا ہے۔ "اقبالؔ، اقبالیات اور ہم" میں سلیم احمد نے اقبالؔ کے رسمی نقادوں پر حق بجانب تنقید کی ہے کہ اقبالؔ کے نقاد اتنے خائف ہیں کہ ان کے یہاں تنقید کا منصب محض ہدیۂ عقیدت پیش کرنا ہے۔ دراصل اس وقت اقبالؔ کے فن اور شخصیت پر معروضی تنقید کی ضرورت ہے۔ اسی مضمون میں سلیم احمد اقبالؔ پر اپنے طریق تنقید کی وضاحت بھی کرتے ہیں کہ وہ کلام اقبالؔ کے اندر داخل ہو کر ان کی شخصیت اور کلام کے حوالے سے "انسان اقبالؔ" کو تلاش کریں گے۔ انہیں یہ بھی شکایت ہے کہ اردو کے شعراء نے اقبالؔ کا اثر قبول نہیں کیا۔

سلیم احمد کا یہ دعویٰ بھی عدم صداقت کا حامل ہے، فیضؔ، بالخصوص، اختر شیرانی

اور بہت سے دوسرے شعرا پر اقبالؔ کے اثر کو کیوں کر نظر انداز کیا جا سکتا ہے؟ مشکل یہ ہے کہ ہر زیرک شاعر "شاعرِ کبیر" کے اثر سے کنی کترانے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ ہر کوئی دیو قامت شخصیت سے اپنی انفرادیت کی حفاظت چاہتا ہے۔

اسی کتاب کے دوسرے مضمون "ایک سچے شاعر کا المیہ" کا آغاز وہ (ملارمے؟ والیری!) کے اس مشاہدے سے کرتے ہیں کہ شاعر وہ ہے جس کی کشتی ٹوٹی ہو اور وہ طوفان سے مقابلہ کر رہا ہو۔ اس بیان کے بعد سلیم احمد شاعر اور عام آدمی میں فرق پیدا کرنے کے لیے مدرسانہ اور عمومی بیان صادر کرتے ہوئے موت میں اقبالؔ کی شاعری کا سرچشمہ تلاش کرتے ہیں۔ ایک "شاعرِ کبیر" کی معنوی کلیت کے تعین میں بےحد دشواری ہوتی ہے، وہ ایک رسمی شاعر کے برعکس معنی کی ایک سطح کا تعین نہیں کرتا کہ معانی مختلف سطحوں کے حامل ہوتے ہیں، اور مختلف زمانوں میں سفر کرتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا کہ موت ہی اقبالؔ کی شاعری کا سرچشمہ ہے، اقبالؔ کو فانی بدایونی بنانے کے مترادف ہے۔ اس سلسلے میں جو امثال کلامِ اقبالؔ سے پیش کی گئی ہیں ان کے سیاق و سباق کو خاموش کر دیا گیا ہے۔ سلیم احمد مسجد قرطبہ کا یہ شعر درج کرتے ہیں۔

اول و آخر فنا ، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

کیا یہ شعر معنوی طور پر مکمل ہے؟ یہ اپنی تکمیل کے لئے اگلے شعر کا محتاج ہے۔ اقبالؔ اس میں ایک امرِ واقعہ کو پیش کرتے ہیں کہ فنا آغاز اور انجام ہے، لیکن یہ عمل ہر ایک کو گرفت میں نہیں لے سکتا۔ اگلا شعر ملاحظہ ہو۔

ہے مگر اس نقش میں رنگ ثبات دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

غزلیہ شاعری کے برعکس، کلامِ اقبال کی ایک خصوصیت تجربے کا فکریاتی تسلسل ہے۔ ان کی طویل نظموں کی ہیئتی تقسیم کچھ اس نوعیت کی ہے کہ وہ موضوعاتی طور پر اپنی نظم کو مختلف بندوں میں تقسیم کرتے ہیں، ہر بند اپنے طور پر ایک جزوی معنوی اکائی ہوتا ہے، ہر بند دوسرے بند کو معنوی تقویت دیتا ہے اور پھر سب بند اپنی مجموعی شکل میں تجربے کی معنوی تشکیل کرتے ہیں۔ سلیم احمد اقبال کے جس شعر سے یہ استنباط کرتے ہیں کہ موت کا مسئلہ اقبال پر حاوی ہے، اس سے اگلا شعر پہلے شعر کی معنوی توسیع کرتا ہے۔ اسی طرح سلیم احمد پھر "والدہ مرحومہ کی یاد میں" موت کے مسئلے کو تلاش کرتے ہیں۔ لیکن وہ اقبال کے اس شعر کو نظر انداز کر دیتے ہیں:

کتنی مشکل زندگی ہے، کس قدر آساں ہے موت
گلشن ہستی میں مانند نسیم ارزاں ہے موت

اقبال کے نزدیک اصل مسئلہ زندگی کا بامعنی دستور العمل مرتب کرنا ہے۔ اقبال اگر ملحد وجودیت پسند ہوتے تو پھر وہ موت کے تجربے سے خائف ہو کر انسان کے ارضی قیام سے ماورا ہر حقیقت کو رد کرتے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں موت کے معانی زندگی کے حوالے سے مرتب ہوتے ہیں، ہر مفکر کی طرح ان کے یہاں بھی موت ایک عظیم تجربہ ہے اور ہر انسان کو اس میں سے گزرنا ہے۔ اقبال کے لئے کسی غفلت ذہنی اور جذباتی پژمردگی موت کے اشاریے ہیں۔ زیر نظر اور (دوسرے مضامین میں بھی) سلیم احمد نے کلام اقبال کے استعاروں کی جو لغوی تخفیف کی ہے وہ مغالطوں کا

باعث بنی ہے۔ سلیم احمد شاعری کی جو قسمیں بیان کرتے ہیں وہ مدرسانہ ہیں، کہ جذباتی شاعری کا تعلق شاعر کے جذبات سے ہے اور فلسفیانہ شاعری کا ذہن سے، شاعری میں اس طرح کی نوع بندی بہت فرسودہ ہے۔ تخلیقی عمل میں شاعر اِن دو فعلیتوں کو اس طرح تقسیم نہیں کرتا کہ وہ ایک دوسرے کا تناقص بن جائیں۔ تحسین شعر میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ شاعر کا رجحانِ طبع کس سمت ہے؟ کیا وہ جذبہ کی ہنگامیت پر اپنے تجربے کو استوار کرتا ہے یا وہ جذبے کے متبادل فکری عمل کو ترجیح دیتا ہے، یا وہ ہر دو میں امتزاجی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ سلیم احمد اس مضمون کے علاوہ دوسرے مضامین میں بھی بار بار یہ ذکر کرتے ہیں کہ جو لوگ اقبالؔ کو شاعر تصور نہیں کرتے...

جو لوگ..... وہ لوگ کون ہیں؟ کسی زمانے میں اقبالؔ کے بارے میں اہلِ لکھنؤ نے زبان و بیان کے اعتراضات کئے تھے، وہ لوگ محو ہو گئے لیکن اقبالؔ کا کلام زبانوں کی آزمائش سے محفوظ رہا ہے۔ سلیم احمد اردو شاعری کی چار قسمیں قائم کرتے ہیں:

۱۔ خیالات اور تصورات کی شاعری ۲۔ جذبات اور محسوسات کی شاعری ۳۔ زبان کی شاعری ۴۔ رعایتِ لفظی کی شاعری۔ شاعری کی اس نوع بندی کے بعد وہ شاعری کی تعریف کرتے ہیں "شاعری اور زندگی ہم معنی الفاظ ہیں"۔ اس کے بعد سلیم احمد شاعری کی طرح انسان کی تقسیم یوں کرتے ہیں: ۱۔ وہ انسان جن پر جذبات کا غلبہ ہو ۲۔ وہ انسان جن پر ذہن کا غلبہ ہو۔ ۳۔ وہ انسان جو اپنی جبلتوں کے تابع ہوں۔ اس مفروضاتی تقسیم کے بعد، کسی استدلال کے بغیر، وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اقبالؔ ایک ذہنی آدمی ہیں۔ سلیم احمد نے نہ تو اقبالؔ کا اردو شعراء کے ساتھ تقابلی مطالعہ کرکے کوئی نتیجہ اخذ کیا ہے اور نہ ہی کسی استدلال سے کلامِ اقبالؔ کی وضاحت

کی ہے۔ اس لحاظ سے یہ مضمون منتشر ہے اور فکر انگیزی کی صلاحیت سے عاری۔

اس کتاب کا چوتھا مضمون ہے "اقبال کی ایک داخلی تصویر"۔ یہ مضمون دوسرے مضامین سے اِن معانی میں مختلف ہے کہ اس میں بدنام زمانہ نفسیاتی طریق تنقید کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ مضمون اس لئے مربوط ہے کہ سلیم احمد نے ایک مفروضہ قائم کر کے اس کو نبھانے کی کوشش کی ہے۔ اس کا لب لباب یہ ہے کہ اقبال انفرادی سطح پر ایک بے عمل اور دنیوی سطح پر ایک ناکام شخص تھے۔ اور اِن کی شاعری میں فکر کی بجائے عمل کے لئے اصرار ایک "تلافی کا عمل" ہے۔ میں فرائیڈ کے اس مشاہدے پر بحث نہیں کروں گا کیونکہ پھر دوسرے نقطہ ہائے نظر کا تجزیہ بھی ضروری ہو جائے گا: شاعری تشکیلِ ذات کا عمل ہے، شاعری ذات کے ارتفاع کا فعل ہے وغیرہ وغیرہ، لیکن یہ ضرور اضافہ کروں گا کہ سلیم احمد نے اقبال کی شخصی ناکامی اور بے عملی کے لئے بے حد قلیل مواد پر یہ مفروضہ قائم کیا ہے۔ یا تو وہ جرأت کر کے اقبال کی شخصیت کے تمام پہلوؤں پر بے جھجک پردہ اٹھاتے یا الیکشن تو برانڈریل بھی ہار گیا تھا، کیا اس کا تمام فلسفہ اس ناکامی کا نتیجہ ہے۔ اقبال سے زیادہ خوش نصیب شاعر کون ہو سکتا ہے جس نے اپنی زندگی میں ایک عظیم شاعر کی تعظیم حاصل کی، برصغیر کی سیاست میں ایک فعال کردار ادا کیا، مغرب نے اِن کے شعری ملکہ کی داد دی، اپنی زندگی میں ہی اپنے کلام کو مختلف زبانوں میں ترجمہ ہوتے ہوئے دیکھا، مسولینی نے اس سے ملاقات کی خواہش کی، سر کا خطاب حاصل کیا۔ ظاہر ہے اس ہمہ وقتی ادبی اور نیم سیاسی شخصیت کو وکالت کے پیشہ میں کتنی دلچسپی ہو سکتی تھی! مختصر یہ کہ سلیم احمد نے اقبال کی نجی بے عملی اور دنیوی معاملات میں ناکامی اور شاعری کے درمیان جو "تلافی" کا عمل دریافت

کیا ہے وہ معروضاتی اور بعید از قیاس ہے۔

سلیم احمد اس کتاب کے پانچویں مضمون "اقبال کا جہاد" میں یہ مفروضہ قائم کرتے ہیں "عقل سے ان کی لڑائی نہ مغرب کی عقل سے لڑائی ہے نہ اس کا خارج کی کسی اور چیز سے تعلق ہے۔ ان کی لڑائی خود اپنی عقل سے ہے۔" یہ مشاہدہ کلام اقبال کو محدود تر کرتا ہے کیوں کہ اقبال کی ہر نجی واردات اجتماعی واردات تھی اور ہر اجتماعی واردات ان کے لئے شخصی تجربہ تھا۔ ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ ہر شاعر اپنے عہد کی تاریخ میں اپنی ذمہ داری کو متعین کرتا ہے، اقبال نے جس ذمہ داری کو قبول کیا تھا وہ بے حد بوجھل تھی اور انہیں اپنی ذات پر اس حد تک تیقن تھا کہ وہ اس عہد مداخل میں ایک نیا علم الکلام مرتب کر سکتے تھے۔ وہ ماضی اور حال کے استفسارات کا جواب فراہم کرنا چاہتے تھے، اس عمل میں کبھی وہ مغرب کے تعقل کے خلاف تھے کبھی مشرق کی نظریاتی بے حسی سے بیزار تھے۔ وہ فکرِ انسانی کی تاریخ میں حیات و کائنات کے بارے میں ایک ضابطہ اخلاق کی تربیت کے چکر میں تھے: ظاہر ہے کہ جس فنکار کی تخلیقی ذمہ داری بھاری بھرکم ہو، اس کے یہاں نجی تصادم کچھ محو ہو جاتے ہیں۔ اقبال کی لڑائی اپنی عقل سے کس طرح تھی؟ سلیم احمد خاموش رہتے ہیں، وہ اپنے قارئین کو اقبال کی شخصی عقل اور اس سے تصادم کی نوعیت کو واضح نہیں کرتے۔

"اقبال کا سورۂ اخلاص" زیرِ نظر کتاب کا چھٹا مضمون ہے۔ سلیم احمد لکھتے ہیں:

"لیکن میرا موضوع اقبال کی فکر نہیں، اقبال کی شاعری ہے، اس لئے میں خودی کے مسئلے کو بھی ان کی شخصیت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کروں گا۔" ایک دوسرے مضمون میں سلیم احمد اقبال کی شاعری میں تجربے اور فکر کو دو علیحدہ اکائیوں میں تقسیم کرتے ہیں:

وہ لکھتے ہیں: اقبال کچھ ہیں اور کچھ بننا چاہتے ہیں، وہ فلسفی اور شاعر ہیں اور عملی آدمی بننا چاہتے ہیں۔ ناکام آدمی ہیں اور کامیاب آدمی بننا چاہتے ہیں، موت کی زد میں ایک فانی انسان ہیں اور ابدی انسان بننا چاہتے ہیں"۔ اقبال کی شخصیت میں اس مفروضاتی ثنویت قائم کرنے کے بعد وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں: "اقبال کی خودی کا اثباتِ سفران کی شاعری میں ہے، یعنی شخصیت سے ذات کی طرف سفر میں"۔ اس ساری کتاب میں مصنف نے تجزیہ اور تشریح کے دوران ہر جگہ ایک طرح کی اخلاقی ثنویت پیدا کی ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اقبال "سکٹز فرینیا" کے شکار تھے اور ان کی کل تخلیقات ان کی شخصیت کی تلافی کا عمل ہے۔ لیکن انھوں نے جس مواد پر انحصار کیا ہے وہ بے حد قلیل ہے اور اس سے جو نتائج مستخرج کئے ہیں وہ مفروضاتی ہیں، درحقیقت اقبال تخلیقی سطح پر بڑی مربوط شخصیت کے حامل تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں اشیاء، موجودات انسان اور کائنات کی تشریح کا نقطۂ نظر ہے، اگر کہیں ان کے یہاں نظریاتی تضاد ملتا ہے تو وہ اصل میں مطلوبہ نتائج اخذ کرنے کی بے پایاں خواہش کا نتیجہ ہے۔ ان کی شاعری میں جو وسیع تناظر اور فکری کلیت ملتی ہے وہ اردو شاعری میں کلیم ناپید ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف خود تناقص شخصیت کا شکار ہیں اور جس کی وہ تلافی اقبال کے حوالے سے بار بار کرتے ہیں۔

اس کتاب کا ساتواں مضمون "موچی دروازے کی شاعری" کسی فکری بحث یا تجزیے سے ہٹی ہے، سلیم احمد نے اصل موضوع سے گریز کے ذریعے کائنات کے جس یونانی تصور کی تفصیل بیان کی ہے، وہ درسی اور پیش پا افتادہ ہے، یہ سب جانتے ہیں کہ اقبال کا "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" جذباتیت کا شکار ہیں، ان میں مسلمان قوم

کے المیہ کے اسباب کا ذکر کیا گیا ہے لیکن فنی سطح پر یہ اقبال کی کمزور نظمیں ہیں۔ سلیم احمد کے نزدیک یہ نظمیں بھرپور قومی واردات ہیں۔

"اقبال کا معجزۂ فن" زیرِ نظر کتاب کا آٹھواں مضمون ہے۔ یہ مضمون "مسجد قرطبہ" کی تشریح پر مشتمل ہے اور بقول سلیم احمد "ابدیت کی تاریخ میں معجزۂ فن کا اضافہ ہو چکا ہے"۔ اس نظم کے فکری و فنی محاسن سے سب متفق ہیں۔

"اقبال کا ایک شعری کردار ابلیس" اس کتاب کا نواں مضمون ہے۔ اقبال کے قارئین وضاحت کے ساتھ جانتے ہیں کہ اقبال کا ابلیس فعال اور متحرک شخصیت کا مالک ہے لیکن وہ اعلیٰ اخلاقیات سے عاری ہے۔ سلیم احمد لکھتے ہیں کہ اقبال کا ابلیس خدا ہی سے نہیں اقبال سے بھی مایوس ہے۔ اس ابلیس کو واقعی اقبال سے مایوس ہونا چاہیے کہ وہ اپنی تمام تر فعلیت کے باوجود اقبال کے اخلاقی نظام سے ہم آہنگی پیدا نہیں کر سکتا۔ لیکن سلیم احمد کا یہ مفروضہ ناقابلِ فہم ہے۔ "اقبال زندگی کی حرکت اور قوت سے متاثر، اس میں حصہ لینا چاہتا ہے لیکن وہ اس میں حصہ نہیں لے سکتے۔ وہ اس سے ڈرتے ہیں ...... کہیں وہ اس کے ہیجان کا شکار ہو کر اپنی شخصیت کے بنیادی عناصر سے محروم نہ ہو جائیں۔ اقبال حال سے ڈرتے ہیں ......" لیکن کیسے ؟ اقبال کی شاعری اپنے عصر اور زمانہ حال کے ادراک کا نتیجہ ہے، اور وہ زمانۂ حال کے حوالے سے ہی انسانی نظامِ فکر میں شرکت کرتے ہیں۔ میں سلیم احمد کی نسبت اقبال کی نجی زندگی سے بالکل آشنا نہیں ہوں، میں ان کی تخلیق کو ان کے کلام کے حوالے سے متعین کر سکتا ہوں۔ اِن کا کلام جس شخصیت کی نشاندہی کرتا ہے وہ بڑی فعال اور جرأت مند قسم کی ہے۔

اگر سلیم احمد ہر جگہ تلافی کے اصول کو برتتے ہیں تو پھر تلافی کے طور پر اقبالؔ کو زمانۂ حال سے خائف نہیں ہونا چاہیئے۔ زیرِ نظر مضمون کسی استدلالی مسلسل کی بجائے اِدھر اُدھر کی باتوں پر مشتمل ہے۔ اور انجام کے طور پر یہی بات نکلتی ہے کہ اقبالؔ کا ابلیس فعال لیکن منفی ہے۔ یہ نقطۂ نظر اقبالؔ کے ہر نقاد کے یہاں ملتا ہے۔

"اقبالؔ کا ایک شعری کردار : شاہین" اس کتاب کا دسواں اور آخری مضمون ہے جس میں سلیم احمد نے نطشے کے سانپ اور اقبالؔ کے شاہین کا تقابل مضحکہ خیز انداز سے کیا ہے۔ سلیم احمد کے نزدیک اقبال جبلت اور زمین کے رشتے سے محروم ہیں اور اِن کے پاس کوئی علامت نہیں ہے جب کہ نطشے کا سانپ جبلت کا حامل ہے۔ انہیں شاہین کے تصور پر یہ اعتراض ہے کہ وہ رزق کے لئے زمین پر نہیں اترتا۔ "لیکن اقبالؔ ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ وہ کھاتا کیا ہے؟ رزق زندگی کا سرچشمہ ہے اور اقبالؔ کا شاہین اس سوچ میں ہے کہ وہ زمین پر اترے یا نہ اترے!" میں اس مضحکہ خیز استدلال کے لئے اقبالؔ کے تصوّرِ شاہین کی وضاحت نہیں کروں گا کہ وہ سُپر ایگو ہے یا کوئی اور قوت، بلکہ یہ کہنے پر اکتفا کروں گا کہ مجھے شاہین کی خوراک اور اس کے مینو سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ قصہ یہ ہے کہ سلیم احمد نے اقبالؔ کے تصوّرِ شاہین کی غایت حد تک لغوی تخفیف ہے کہ شاہین کے تصوّر سے وابستہ اقبالؔ کے شعر تمسخر پیدا کرتے ہیں۔

میں نے دانستہ طور پر، کافی حد تک صداقت کے ساتھ، سلیم احمد کی کتاب "اقبالؔ، ایک شاعر" کے دس مضامین کا ملخص پیش کیا ہے۔ اس کی اوّل وجہ جناب کرار حسین کا دیباچہ ہے اور دوسری وجہ سلیم احمد کا دعویٰ ہے کہ وہ اقبالؔ کے

کلام کا مطالعہ ان کی شخصیت کے حوالے سے کریں گے اور حتی الوسع ان کے نظریات کی تشریح سے پرہیز کریں گے کیونکہ یہ کام بڑی وضاحت کے ساتھ پہلے ہی کیا جاچکا ہے۔ لیکن کیا یہ ممکن ہے کہ ان کے نظریات کو ان کے کلام سے جدا کیا جا سکے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ ان کی جذباتی واردات کو اِن کے نظریات سے منقطع کیا جا سکے؟ ہرگز نہیں، اقبال کی جذباتی واردات اِن کی نظریاتی وضاحتیں ہیں نفسیاتی تنقید کو بروئے کار لانے کے لئے شاعر کی نجی زندگی اور شعری شخصیت کے بارے میں وافر معلومات درکار ہوتی ہیں، محض اشاروں اور کنایوں سے کام نہیں چلتا۔

سلیم احمد کی تنقید کے سلسلے میں دقت یہ ہے کہ انہوں نے چند چلتی ہوئی نفسیاتی اصطلاحوں (تلافی، ذات، شخصیت) اور بعض درسی فلسفیانہ تشریحوں پر اعتماد کیا ہے اور اقبال کی شخصیت کو ان کے کلام میں سے برآمد کرنے کی بجائے دو تین مفروضوں پر انحصار کیا ہے، سلیم احمد نے اقبال کی نئی تشریح کا دعویٰ کیا تھا لیکن ان کے مضامین کے پیش کردہ خلاصوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اِن کا طریق تنقید بھی پیش پا افتادہ ہے، جو نتائج برآمد کئے گئے وہ کسی استدلال کے بغیر ہیں۔ فلسفیانہ موضوعات کو صرف زبان کے چسکے سے نبھانا ممکن نہیں ہوتا۔ اس کتاب میں ایک حیرت انگیز گریز یہ ہے کہ سلیم احمد نے اقبال کے ان تمام تصوّرات اور منظومات کو نظر انداز کر دیا ہے جن کا تعلق سرمایہ، محنت اور زندگی کے جدلیاتی عمل سے ہے۔ کیا ان کا اقبال کی شخصیت سے کوئی تعلق نہیں ہے؟ ان مضامین میں ایک واضح سقم استدلال کی کمی ہے سلیم احمد نے اس ضعف کو گریز اور غیر ضروری تفاصیل سے مخفی کرنے کی کوشش کی ہے۔

مجموعی اعتبار سے اس کتاب کے عنوانات دلچسپ ہیں، کہیں کہیں اچھی نثر کے نمونے بھی ملتے ہیں، اور سلیم احمد نے اقبال کو نذرانہ عقیدت پیش کرنے کی بجائے ان کو ایک شاعر کے روپ میں پیش کیا ہے۔

انور سجاد

اُردو افسانہ کے قارئین کے لئے چوراہے کی کہانیاں غیر معمولی حد تک تجرباتی اور انوکھی ہیں جب یہ کہانیاں مختلف جرائد میں شائع ہوئیں اور ادبی محافل میں پڑھی گئیں تو قارئین اور سامعین نے انہیں جدید شاعری کی بہن کہا اور چپ سادھ لی۔ اس میں قصور اس افسانہ نویس کا نہیں بلکہ افسانوی ادب کے گندم نما جو فروش نقادوں کا ہے۔ جنہوں نے مقبولیت کی کسوٹی بناکر قارئین کے ساتھ دشمنی کا ثبوت دیا ہے۔ منٹو کی وفات کے بعد اُردو افسانے کی سست روی، جذباتی اور اکتا دینے والی تکرار سے یوں محسوس ہونے لگا ہے کہ آج کل افسانہ غزل بن گیا ہے افسانہ نویسوں کے پاس محبت اور جنس کے قصوں کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ زندگی کے بطن میں جو تغیرات جنم لے رہے ہیں، بین الاقوامی انسان کی شبیہہ جو رنگ بدل رہی ہے اس سے اُردو کے افسانہ نویس اور نقاد دونوں بے خبر ہیں یا تشخیص کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ کیوں کہ علم سے دونوں کو چڑ ہے اور آگاہی ان کے لئے گالی ہے۔ اِن کے نزدیک کہانی کچے جذبات کا اظہار اور یادِ رفتگاں کو قلمبند کرنے کا حسین بہانہ ہے۔

لیکن یہ حسین بہانوں کا دور نہیں بلکہ تمام انسانوں کے لئے مرحلہ فکر ہے۔ انسان کا مقدر ایک نئے چوراہے پر ہے جہاں وہ ظاہر و باطن کے اُلجھتے ہوئے گتھم گتھا راستوں اور مختلف نظام ہائے زندگی میں گھرا ہوا ہے۔ وہ اس چوراہے پر کسطرح آیا؟

اس کی شہادتیں "چوراہے" کے مختلف افسانے ہیں جو جدید انسان کے ذہنی اور جذباتی روئیداد سے مرتب ہوتے ہیں۔ "چوراہے" کے افسانوں کا انسان ایک وجودی صورتحال کو پیش کرتا ہے، اس انسان نے جس نے زندگی کو تیاگنے کی بجائے قبول کیا ہے، یہ قبولیت ہی اس کی آگاہی اور اس کے قرب کا سامان مہیا کرتی ہے۔ اس کے تمام عوامل کی غایت وجود کی معنویت کی تلاش ہے۔ اس نے اس سفر میں مروجہ مابعدالطبیعاتی نظام کو قبول کرنے کی بجائے زمین اور اس میں اگنے والے نظاموں کو اپنا حوالہ بنانے کی کوشش کی ہے، اسے اپنی جبلی آزادی کا احساس ہے لیکن وہ انا کا قیدی ہے، وہ کرنے اور نہ کرنے کے تضاد میں تلملا رہا ہے، اس کی بے بسی میں انسانی زندگی لایعنیت کا ایک کھیل نظر آتی ہے، کبھی وہ لایعنیت کو معنویت سمجھتا ہے، کبھی وہ عہد حاضر کا بدھ بن کر "سونے کی تلاش میں" نکلتا ہے، لیکن رنجیدہ اور ناخوش واپس آتا ہے۔ کبھی صدالصحرا بن کر پاگلوں کی وادی میں گھومتا ہے۔ اس کی جستجو کا منتہا کیا ہے؟ اس کا جواب پھر جستجو ہے کہ قاری خود ایک لفظ بن کر "چوراہے" کے جملوں کا جزو بن جائے اور بذاتِ خود مصنف کے ساتھ اس سفر کو طے کرے، وہ مختلف سطحوں پر مختلف جواب دینے کی کوشش کرے گا۔ "چوراہے" کے افسانوں کا ایک بڑا وصف یہ ہے کہ مصنف نے بڑی سنجیدگی کے ساتھ عہد حاضر کے مختلف تضادات کو محسوس کیا ہے اس نے اپنے معاصر نام نہاد قسم کے جدید افسانہ نویسوں کو ذہنی ژولیدگی، لکھنو کے مٹتے کلچر کے ماتم اور جنسی کشتیوں کو موضوع نہیں بنایا بلکہ انسانی تماشے میں انسان کو مرکز بنا کر اس کی بے چین اور گھبرائی ہوئی صورت کو بہت قریب سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

ان کہانیوں کا کوئی مخصوص جغرافیہ نہیں۔ ان کا تعلق ایک آفاقی سیاق وسباق

سے ہے جس میں انسان اجتماعی صورت میں ہیں، جس میں حاکم اور محکوم ہیں، جس میں مشین اور پرزوں کی کھڑکھڑاہٹ، ہسپتالوں کے مریض رک رک کے چلتے ہوئے دلوں کی دھڑکن، ذات کی گھٹن ہے۔ "چوراہے" کے مطالعے کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے کہ انسان کے عوامل نے خود اس کی ذات کو جکڑا ہوا ہے۔ وہ مختلف نظاموں میں آزمائش کے چوراہے پر ہے۔ اس کے سارے رشتے گم ہو گئے ہیں۔ وہ شب و روز سے نبرد آزما ہے۔ اس کے کرداروں کی دوڑ وقت کے ساتھ ہے، جو خواہشوں، نفرتوں حقارتوں اور تسخیر کے علامیے ہیں، جنہیں انسانی تاریخ یاد ہے جو سانپ، انجیر کے درخت، عیسٰی، چانکیہ اور کیکر کے تجربات سے آگاہ ہیں۔

"چوراہے" کے موضوعات کی طرح ان کی تکنیک بڑی متنوع ہے (تکنیک سے مراد محض اسلوب بیان ہی نہیں بلکہ سوچ ادراک اور اظہار کے تمام مراحل ہیں) افسانوں کے مصنف کا طریق کار (SURLEALISTIC) ہے، وہ انسانوں اشیاء اور مناظر کی منطقیت کو اپنے جذباتی تجربے کے زیر اثر نئے طریقے سے مرتب کرتا ہے اور اس کے پس منظر کو ان سے غیر منقطع کر دیتا ہے۔ وہ استعاروں میں سوچتا ہے اور استعاروں اور حوالوں کے ذریعے اظہار کرتا ہے جس کی وجہ سے ان کہانیوں میں تجرید کا عنصر کافی نمایاں ہے، اسی لئے عام قاری کے لئے بعض اوقات افہام میں دقت پیش آتی ہے "چوراہے" کے کرداروں کے لئے مصنف نے شعور کی رو کو بنیادی تکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے اور پھر اس سے مختلف قسم کی تبدیلیاں پیدا کی ہیں، بیان کے دوران میں وہ حقیقت اور فینٹسی کے امتزاج سے معانی اور رنگ کی مختلف سطحیں پیش کرتا ہے اور یہاں وہ کسی حد تک کافکا کی تکنیک سے متاثر ہے، لیکن اس میں

بھی مصنف نے انفرادیت کا ثبوت دیا ہے۔ مثلاً "سب سے پرانی کہانی" میں افسانے کا ڈھانچہ کافی حد تک حقیقی ہے لیکن اس کے آخری جملے سے سارے افسانے کی ماہیئت بدل جاتی ہے۔ اسی طرح ایک اور افسانے میں ایک شخص جو وادی میں سیر کرنے آیا ہوتا ہے، گدھ اور لاش کو دیکھ کر اس کے ذہن کا تلازمہ مختلف جہتوں میں سفر کرنے لگتا ہے۔

"چوراہے" کی ایک خصوصیت اس کی جذباتی شدت اور اس سے پیدا شدہ ایمیجز کا استعمال ہے۔ اس کے ایمیجز انوکھے اور حیرت انگیز حد تک نئے ہیں، انور سجاد کبھی تو چھوٹے چھوٹے ایمیجز سے ایک بڑا ایمیج تیار کرتا ہے، اور کبھی ایک بڑے ایمیج سے چھوٹے چھوٹے ایمیجز بناتا ہے۔ اس کی واضح مثالیں "مرگی" اور "کیکر" کی ہیں۔ اکثر جگہوں پر اس نے مرکب تکنیک کو بھی استعمال کیا ہے، یعنی وہ چلتے چلتے مختلف دیو مالاؤں کے واقعات کو زیر بیان واقعہ سے متعلق کرتا ہے، حقیقت اور فینٹسی کو باری باری استعمال کرتا ہے اور ان تمام کو (SURREALISTIC) طریقے سے ایک جگہ مرتب کرتا ہے۔ "چوراہے" میں اگر مصنف کی جذباتی شدت جابجا نظر آتی ہے تو اس نے فکری عنصر سے اس شدت کو متوازن بنایا ہے۔ وہ چلتے چلتے ایسے جملے اور لفظ استعمال کر جاتا ہے جن کی معنویت دوگونہ ہوتی ہے جو عام بیان کی ضرورت کو پورا کرتے ہوئے مابعد الطبیعاتی علامتوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، مثلاً سب سے پرانی کہانی، میں وہ ایک جگہ یہ لکھتا ہے ——— یہ کون ہے؟ ——— کہاں سے آیا ہے؟ ——— وہ پہلے سے یہاں موجود ہے یا اب آیا ہے' ——— اس قسم کی بیشتر مثالیں "چوراہے" میں موجود ہیں مصنف کا پیرایۂ بیان اس حد تک شاعرانہ ہے کہ چوراہے کی بیشتر کہانیاں شاعری کی حدود میں داخل ہو گئی ہیں"۔

"چوراہے" کا یہ تعارف میری ۱۹۶۴ء کی تحریر ہے، اس وقت میری دلچسپی انور سجاد اور افسانے کے اس قالب میں تھی جس کی تعمیر کے لئے انور سجاد پوری قوت کے ساتھ جدوجہد کر رہا تھا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب لاہور میں نئی اُردو شاعری کی تحریک باقاعدہ شکل اختیار کر چکی تھی اُردو افسانے میں نئے اسلوب اظہار کے امکانات کی تلاش کا عمل انتظار حسین کے علاوہ انور سجاد کے یہاں بتدریج ایک صورت اختیار کر رہا تھا۔ اب چودہ برس بعد میری دلچسپی انور سجاد میں کم اور اس کے افسانوں میں زیادہ ہے۔ ۱۹۶۴ء میں جو کچھ میں نے انور سجاد کے بارے میں لکھا تھا میں اس پر آج بھی قائم ہوں۔ اگر اس سے انحراف کی کوئی صورت پیدا ہوتی ہے تو اسے میرا نظریاتی تضاد سمجھنے کی بجائے نظریات کا تسلسل سمجھا جائے کہ گزشتہ چودہ سالوں میں میرے نظریات میں واضح تغیر پیدا ہوا ہے۔ پہلے میں نے "چوراہے" کے حوالے سے انور سجاد کے تجربات تک رسائی حاصل کی تھی، اور اب "استعارے" کی شکل میں اس کے تجربات تک رسائی حاصل کرنا چاہتا ہوں میری دلچسپی اس درمیانی وقفے میں ہے کہ اس عرصہ میں انور سجاد کی ذہنی تشکیل کن مراحل سے گزر رہی ہے۔

چنانچہ اس طرح میں "چوراہے" اور "استعارے" کو ایک دوسرے کا حوالہ بنانے پر مجبور ہوں۔ معنوی سطح پر "استعارے" میں پیش کردہ تجربات اور موضوعات کا ادراک تجریدی سطح پر کیا گیا ہے۔ "چوراہے" کی کہانیوں کی جزئیت اور محل وقوع کی واقعیت "استعارے" کی مبہم تجرید میں ڈھل جاتی ہے۔ "چوراہے" کی کہانیوں کے کردار ایسی مہمات میں مصروف ہیں جن کا خمیر اس دنیا کی موقعیت سے اٹھ کر تصور اور خیال کی دنیا میں چلا جاتا ہے۔ اور اس طرح اس کی کہانیاں اپنی معنوی تکمیل کرتی ہیں۔ ان کے

برعکس "استعارے" کی کہانیاں ایک سے زیادہ مرتبہ مطالعہ کی ضرورت کو جنم دیتی ہیں اور کافی کھینچا تانی کے بعد قاری کے ہاتھ تجربے کی معنویت کا رشتہ آتا ہے، وہ برجستگی اور فوریت جو "چوراہے" کی کہانیوں کا خاصہ ہے وہ اکثر مقامات پر ساختگی کی شکل اختیار کرلیتی ہے، یوں لگتا ہے کہ کردار کسی صورتحال کو جنم نہیں دیتے۔ اور وہ جن استفسارات کو جنم دیتے ہیں وہ خود ان کے مفہوم سے آشنا نہیں ہیں "بردمیتھیس ۲" اپنی ناطاقتی کا شکار ہے اور ادویات کے سہارے زندہ رہ کر اپنے عذاب کی توسیع کرتا ہے۔ میں یہ نہیں کہنا چاہتا کہ "استعارے" معنوی سطح پر لکنت کا شکار ہے۔ بلکہ میری مراد یہ ہے کہ انور سجاد نے "استعارے" میں جو فریم ورک قائم کیا تھا وہ اس کے امکانات سے آشنا نہیں ہے۔

یہ دیکھا گیا ہے کہ جب بھی کوئی افسانہ نویس افسانہ کے مروجہ سانچے سے باہر نکل کر غیر افسانہ کی تکنیک سے افسانہ نویسی کی کوشش کرتا ہے تو وہ خود اپنے لئے چیلنج بن جاتا ہے۔ اسے ہر ایک چیز کو از سرِ نو مرتب کرنا ہوتا ہے۔ غیر افسانہ سے افسانہ کی طرف مراجعت لامحالہ تصور کی تشکیل کی طرف رجوع کرتی ہے، یعنی وہ سارا پیرایہ جو تعمیر کیا جاتا ہے وہ انجام میں کسی تصور یا رویے میں منتج ہوتا ہے لیکن اگر افسانہ کا مافیہ تصوراتی سطح پر نحیف ہو تو پھر وہ بیان محض تک ہی محدود رہتا ہے۔ میں "استعارے" کے دیباچہ نگار افتخار جالب کی طرح اس بحث میں نہیں الجھنا چاہتا کہ انور سجاد نے افسانہ میں شاعری اور قصیے کو مدغم کردیا ہے۔ میرے نزدیک یہ بحث فروعی ہے کیوں کہ میری دلچسپی ان استفسارات میں ہے جو اس کتاب کے کردار پیدا کرتے ہیں، میری دلچسپی انحراف کے وہ مقامات ہیں جہاں انور سجاد عام روش سے ہٹ کر سوچتا ہے۔

"استعارے" میں انحراف کا اولین مقام حقیقت نگاری کے اسلوب سے گریز ہے۔ پریم چند سے زمانہ حال تک اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کو ہی افسانے کا واحد اسلوب سمجھا جاتا ہے: جس طرح زندگی کے وقائع خارج میں موجود ہیں ان کو افسانے میں اسی طرح مرتب کیا جائے یعنی افسانہ نویس زندگی کو نقل کرتا ہے۔ لیکن ادب کا مقصد بازآفرینی کی بجائے زندگی کو اپنے جذباتی یا تصوراتی حوالے سے ازسرِنو مرتب کرنا ہے۔ اس صورت میں فنکار کی ہر معاملے میں موجودگی اشیاء اور حقائق کی معنوی تقلیب کرتی ہے۔ "آلان راب گرییئے ایسے افسانہ نویس اگر یہ کہتے ہیں کہ ان کی کہانیوں میں کوئی معنویت نہیں ہوتی تو یہ محض شوبزنس ہے افسانہ زندگی کے ادراک کا اسلوب ہے۔ جب ایک اسلوب حقیقت نگاری کی طرح رسوائے زمانہ ہو جاتا ہے تو پھر اس کی اہمیت صفر کے برابر ہوتی ہے۔" "استعارے" بھی میرے نزدیک نئے اسلوب کی دریافت کا سفر ہے! اسلوب، واقعات اور اشیاء کا خصوصی ادراک ہے۔ تخلیقی عمل کا آغاز فنکار کی شخصیت کے تموجات سے ہوتا ہے، وہ جذباتی حالتوں میں اپنے اردگرد میں موجود زندگی کے مظاہر سے متاثر ہو کر ان سے ماوراء ہو جاتا ہے اگر وہ صرف ان کی تاثیر کی گرفت میں رہتا ہے تو اس سپر سٹرکچر کی تعمیر ممکن نہیں جس کے لئے ادراک کیا جا رہا ہوتا ہے۔ ادراک شخصیت کا عمل ہے شخصیت رویوں اور ردعوامل کا مجموعہ ہے۔ اسلوب اس تخلیقی شخصیت کا اظہار ہے، تجربے کے ادراک سے اظہار تک کے جملہ مراحل اسلوب ہیں۔ بعض حالتوں میں اسلوب کا رنگ بدل جاتا ہے لیکن ہر صورت میں اس کا بنیادی وصف جوں کا توں برقرار رہتا ہے۔ اسلوب سے انحراف یا قبول عام اسلوب کا استعمال نئی معنوی دلالتوں کا حوصلہ نہیں رکھتا۔ انور سجاد

کی تمام تر کوشش افسانہ میں ایک اسلوب کی ضرورت پر اصرار ہے، وہ قصہ گوئی کے مروجہ اصولوں اور قصہ گوئی کے لسانی اسلوب کو بطورِ سند قبول نہیں کرتا ہے، چنانچہ وہ تمام فنی مفروضوں کی تردید کے بعد کسی کہانی کی سہ نکاتی تنظیم (ابتدا، وسط، انجام) پر اعتماد کئے بغیر فینٹسی اور حقیقت کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے اپنے اسلوب کے خدوخال مرتب کرتا ہے۔ انور سجاد کی حقیقی دلچسپی، قصہ گوئی کی بجائے اسی اسلوب کی آفرینش ہے جس کے شکنجے میں وہ اپنے عہد اور اس میں گرفتار انسانی حقیقتوں میں پابند کرتا ہے۔ وہ صرف "استعارے" تعمیر کرنے کا خواہشمند ہے جو معنوی سطح پر ایک "راہنما" کی حیثیت رکھتے ہیں، یعنی اس کے افسانوں کے معانی کی تخلیق کا عمل افسانہ کے اختتام سے شروع ہوتا ہے اور اس طرح اس کے افسانے کا جملہ سٹرکچر نامشہود معانی کی طرف لے جانے کی سمت بتاتے ہیں۔ "استعارے" کے جملہ کردار بھی اس طرح نامکمل استعارے ہیں جس طرح وہ واردات جن کا وہ اظہار کرتے ہیں۔ کسی کردار کا کوئی نام نہیں ہے، کسی کہانی میں کوئی واضح محل وقوع نہیں ہے، عصری اعتبار سے ان کا تعین حال میں کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ کردار اتنے گریز پا ہیں کہ کبھی وہ اساطیری ماضی میں نکل جاتے ہیں اور کبھی وقت سے باہر زندہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں، تمام کردار خواہ وہ "کارڈیک وفے" کا ہو یا "شیرازے" کا، ایک ہی صورت حال کا شکار ہیں، سب کے سب ایک ہی حالت میں زندہ ہیں، وہ حالت انفرادی اور اجتماعی گھٹن کی ہے۔ جس سے وہ باہر نکلنے کی خواہش رکھتے ہیں، لیکن نکلنے کی کوشش نہیں کرتے، چنانچہ تمام کردار گھٹن کی دلدل میں ہیں، وہ نہ جیتے ہیں نہ مرتے اور نہ ہی زیادہ سوال کرتے ہیں، تاہم زندہ رہنے پر مجبور ہیں

اگر ان کے یہاں کبھی امید کی کرن نظر آتی ہے تو وہ اس صورت حال سے رہائی کی محض خواہش ہے، ان کے ہاں نہ تو بغاوت کا وہ عنصر ہے جو غلام میں ہوتا ہے اور نہ وہ ایجابیت کی کسی سطح کو قبول کرتے ہیں۔ اس طرح استعارے کے بے نام کردار STAGNATION کے کردار ہیں جو حقیقی امید سے تہی ہیں۔ تاہم زندہ رہنے پر مجبور ہیں کہ جو ہر حیات کا انسانی بدن کے علاوہ اور کوئی معقول مظہر نہیں ہے۔ یہ سب کردار، کامیو کے معانی میں، "لایعنیت" کا شکار ہیں۔

"استعارے کا محل وقوع ایک عمومی انسانی صورت حال ہے، تاہم اس میں جو واقعات رونما ہوئے ہیں اور جن کرداروں کا ذکر ان کی وضع قطع سے یہ سراغ ملتا ہے کہ وہ تیسری دنیا کے ایک پسماندہ خطے سے تعلق رکھتے ہیں، اور کبھی کبھی وہ استفسارات کو جنم دیتے ہیں وہ بھی اس خطے سے متعلق ہیں۔ "سازشی" کا حرامی بچہ اپنے تمدن کے دوغلے پن کا مظہر ہے "شیرازے" میں نئی نسل اپنے ماضی سے مایوس ہو کر مستقبل میں امید کا بیج بوتی ہے، "سنڈریلا" میں انسان کی بنیادی معصومیت اور مسرت کی احمقانہ جنت کی بازیافتگی کا مسئلہ ہے، "پرومتھیس" عہد حاضر کی ناطاقتی کا استعارہ ہے" گائے، پرانی نسل کے غلط فیصلے اور نئی نسل کی ان کےخلاف (CONFRONTATION) ہے۔ "چھٹی کا دن" انسانی وجود کی تنہائی اور حقیقت کے عدم ادراک کا مسئلہ ہے، "کیکڑ" انسانی حقیقت کی لاحاصلی کا نوحہ ہے،" کارڈیک دمہ" میں ماحول سے منقطع ہونے کی داستان ہے۔ "ڈوب ہوا اور لنگا" میں لنگا سٹریکوجن کی طرح خدا بننا چاہتا ہے۔ یہ استفسارات، یہ صورت احوال جو ہمیں "استعارے" کے اوراق میں بکھری ہوئی نظر آتی ہیں، وہ انور سجاد کے انحراف کی دوسری مثال ہے۔ یہ کردار اور واقعات ہمارے لئے اجنبی ہیں، ہو سکتا ہے کہ ان کا لہجہ ہمارے لئے غیر مانوس بھی ہو لیکن وہ اس غیر مانوسیت سے جو نتائج اخذ کرتا ہے وہ ہمارے

لئے اجنبی نہیں ہیں کیونکہ انور سجاد نے عصری زندگی کے واقعات کو پیش کرنے کی بجائے ان واقعات سے پیدا شدہ رویوں سے یہ استعارے تعمیر کئے ہیں، اور ان رویوں کو بیان کرنے کی بجائے انہیں شوخ اور فوری بصری تمثالوں کے (COLLEGE) میں تقسیم کر کے ایک مرتبہ پھر مجتمع کیا ہے۔" استعارے" کے بیشتر افسانے کسی اندرونی تنظیم پر اصرار نہیں کرتے ہیں اس لئے انور سجاد عادتاً منہ زور ہو جاتا ہے! شعور، تحت الشعور، لاشعور اور فنیتسی سے اُبھرتے ہوئے تمثال ایک دوسرے پر SUPER-IMPOSE ہونے لگتے ہیں، انور سجاد اسی رو میں بہتا جاتا ہے، پھر یک لخت وہ افسانوں میں خود کلامی کے ذریعے ان کی وضاحت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر اس کے کچھ افسانے اندرونی طور پر دو حصوں میں تقسیم ہو کر تخلیق کی نامیاتی وضاحت کو ضعف پہنچاتے ہیں معنوی سطح پر "استعارے" اس لحاظ سے STAGNATION کے استعارے نہیں ہیں، جو اپنے وجود سے ماورا نہیں ہوتے، وہ جس آب و ہوا کو پیش کرتے ہیں، وہ جن مسائل کے رازداں ہیں، وہ جن کیفیات کے مظہر ہیں، وہ مقصور نہیں ہیں، ان کے معروضی لا حقے انسانی صورتحال میں ملتے ہیں، یہ صورتحال" ایک پرندے کی کہانی ہے"، یہ صورتحال" ڈوب ہوا اور لُنجا" کی ہے۔ یہ استعارے ایک اجتماعی صورتحال کے ہیں جہاں استبداد اور استحصال نے فرد کو فرد سے جدا کر کے اس سے تکلم کی قوت چھین لی ہے۔ یہ استعارے ان معانی میں استعارے ہیں کہ وہ تقلیب معانی اور اضافی معانی کا وظیفہ ادا کرتے ہیں۔ ہر استعارہ معنوی سطح پر نامکمل ہوتا ہے، اسی وصف سے وہ مکرر مطالعے کا تقاضا کرتا ہے، کیونکہ اسی کے ذریعے اضافی معانی تلاش کئے جاتے ہیں، اگر استعارہ مکمل ہو تو پھر وہ جامد علامت بن جاتا ہے۔ اگر وہ

شکستہ ہو تو اس کے دیگر لاحقے تلاش کرنے مشکل ہوتے ہیں۔ شکستہ استعارے بھی افسانوی اسلوب کا ایک انداز ہے لیکن "استعارے" کے پہلے چار افسانے زرخیز شکستہ استعارے نہیں ہیں۔ کیونکہ وہ جس فضا میں تعمیر کئے گئے ہیں اس سے متصل نہیں ہو پاتے۔ جس کے نتیجے کے طور پر یہ افسانے فضابندی کی حد تک محدود ہو جاتے ہیں جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے کہ "چوراہے" میں محلِ وقوع کی تجریدیت ہے اور "استعارے" میں اس کی جگہ تجرید محض نے لے لی ہے۔ انور سجاد کسی ایک واقعہ سے پیدا شدہ اپنے شخصی ردعمل کو ظاہر کرتا ہے اور پھر اسی شخصی ردِعمل کو تجرید کے سپرد کرتا ہے، خارجی تفصیل کو منہا کر کے وہ فوری ردِعمل سے افسانے کی تعمیر کرتا ہے۔ افسانے کا یہ اسلوب مغربی ادب میں تو دستیاب ہے لیکن اُردو افسانہ کی روایت میں کافی حد تک نایاب ہے انور سجاد کی دیکھا دیکھی ہندوستان میں بلراج مینرا اور پاکستان میں رشید امجد نے بھی اسی اسلوب کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔

بوڑھے شاعر کا المیہ

فیض احمد فیض کا بحیثیت شاعر المیہ ان کی غیر معمولی شہرت ہے! اس لیے کا ایک تحریری ثبوت اِن کا تازہ مجموعہ کلام "شام شہر یاراں" ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ شہرت کیوں کر ایک شاعر کا المیہ ہو سکتی ہے؟ جب کہ ہر شاعر اس کے لئے دیوانہ ہوتا ہے، تعلق سازی کرتا ہے، طرح طرح کے حیلے اور مکر بھی کرتا ہے، اپنے مداحین کو اپنے فن کی قربانی دے کر بھی خوش کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ میں جزوی طور پر آپ سے متفق ہونے کا بہانہ کر سکتا ہوں۔ لیکن جب کوئی شاعر صرف اپنی کمائی ہوئی شہرت کے بل بوتے پر رہنا شروع کر دے وہ تساہل پسند ہے یا اس کے پاس کہنے کے لئے کوئی بات نہیں ہے۔ "شام شہر یاراں" میں ہمیں یہ دونوں باتیں ہی نظر آتی ہیں۔ فیض احمد فیض جو کچھ کہنا چاہتے تھے وہ کہہ چکے ہیں اور اب صرف اپنے خوشامدی قسم کے مداحین کے لئے لکھ رہے ہیں، جن کے نرغے میں وہ اکثر و بیشتر نظر آتے ہیں۔ مجھے یہ بھی کہنے میں کوئی باک نہیں ہے کہ اقبال کے بعد فیض احمد فیض اُردو شاعری میں سب سے مشہور اور ایک حد تک اہم ترین شاعروں میں سے ایک ہیں۔ ن۔ م۔ راشد اِن معانی میں ضدی شاعر تھے کہ انہوں نے غیر مقبول صنفِ شعر میرا مطلب ہے، آزاد شاعری کو منتخب کیا اور تادمِ مرگ اس پہ ڈٹے رہے۔ یہ اِن

کا انتخاب تھا۔ فیض احمد فیضؔ اس لحاظ سے زیرک ہیں کہ انھوں نے اساتذہ کے رنگِ تغزل کو ایک مٹھی میں تھاما ہوا ہے اور دوسری طرف نئی شاعری سے بھی کامیاب رابطہ قائم کیا ہوا ہے۔ ان کے شعری اسلوب میں قدیم اور جدید کی مصالحت ہے، وہ ان معانی میں مجتہد شاعر نہیں ہیں جن معانی میں اقبالؔ اور میراجی یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں تجربات کا دائرہ اور استعاروں کی تعداد محدود ہے، درحقیقت فیض احمد فیضؔ محدود شاعری کے کامیاب شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کا بنیادی لحن ایک شہید کی صدا ہے جو ہر طرح کے جور و ستم سہ رہا ہے۔ کہیں وہی کلاسیکی محبوب کسی حد تک ناموافق حالات کا استعارہ بن جاتا ہے اور فیض احمد فیضؔ اس کی سختیاں اٹھاتے ہوئے۔ انھوں نے کلاسیکی غزل سے یہ اسلوب اخذ کر کے اس کا معنوی سیاق و سباق بدلنے کی کوشش کی ہے۔ کلاسیکی غزل کے استعارے کس حد تک اپنے معروضی تلازمات قائم کر سکے ہیں؟ اس کے بارے میں زیادہ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا میں فیض احمد فیضؔ کی شہرت کے اسباب تلاش نہیں کرنا چاہتا کہ ترقی پسند تحریک نے انہیں شہرت دی یا لینن پیس پرائز نے۔ لیکن وہ اس شہرت کے باوجود ایک کامیاب شاعر ہیں، جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں وہ کہہ دیتے ہیں اور ان کے مداحین ان کی ہر بات سننے کو تیار ہیں خواہ وہ "شامِ شہرِ یاراں" ہی کیوں نہ ہو۔ کہا جاتا ہے کہ شاعر جب بوڑھا ہو جاتا ہے تو اس کا کلام سنجیدہ اور پختہ تر ہو جاتا ہے لیکن جب پیری میں بھی شباب کی کچی باتیں کی جائیں تو وہ کچھ بے مزہ سی ہو جاتی ہیں۔ اردو شاعری میں اقبالؔ کے بعد فیض احمد فیضؔ سے زیادہ خوش نصیب شاعر ہو سکتا ہے۔ جس نے دنیا کے تمام خطوں اور تہذیبوں کی سیاحت کی، بڑے

بین الاقوامی شاعروں اور ادیبوں سے ملاقاتیں کیں، انعام حاصل کئے، اپنے ملک میں سب شعراء پر فوقیت کا اعزاز حاصل کیا ہے۔ یہ شہرتِ عام تب ہی بقائے دوام بن سکتی ہے اگر وہ اپنی معنوی کائنات اور تجربے کی دنیا میں وسعت پیدا کریں اور اپنے ہی بنائے ہوئے فارمولوں کی تکرار سے اجتناب برتیں۔

• شامِ شہر یاراں" اردو کی ۲۷ نظموں، غزلوں اور گیتوں پر مشتمل ہے، ان کے علاوہ اس میں کچھ غیر ملکی نظموں کے تراجم، فرمائشی اشعار اور پنجابی کی نظمیں بھی شامل ہیں۔ جس میں نہ کوئی موضوعاتی پلان ہے نہ کوئی تنظیم۔ اِدھر اُدھر سے نظموں کو اکٹھا کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں فیض احمد فیض کی شخصیت کے بارے میں چار مضامین ہیں، ان میں سے ایک انٹرویو ہے جو ان کی زندگی پر کچھ روشنی ڈالتا ہے، صوفی تبسم، اشفاق احمد اور شیر محمد حمید کے خاکے خوشامدی قسم کے ہیں اور کسی ادبی اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ جہاں تک اس مجموعے کی اردو نظموں کا تعلق ہے اِن میں کم و بیش وہی چند تجربات ہیں جنہیں فیض احمد فیض اصرار کے ساتھ اپنے تمام شعری مجموعوں میں دوہرا چکے ہیں۔

نہ اب ہم ساتھ سیرِ گل کریں گے
نہ اب مل کر سرِ مقتل چلیں گے
حدیثِ دلبراں باہم کریں گے
نہ خونِ دل سے شرحِ غم کریں گے
نہ لیلائے سخن کی دوست داری
نہ غمہائے وطن پر اشکباری

کیا یہ وہی لحن نہیں ہے جو سالہا سال پہلے "نقشِ فریادی" اور پھر بعد کے مجموعوں میں بڑے اصرار سے ملتا ہے۔ کیا ان کا لسانی لب و لہجہ اور استعاراتی تشکیل کا عمل ژولیدہ نہیں ہوچکا؟ اس نظم سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ فیض احمد فیض کافی عرصہ پہلے اپنے فن کی انتہا کو پہنچ چکے ہیں۔ اور گزشتہ دس پندرہ سالوں سے جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ محض اپنی شہرت کو برقرار رکھنے کے لئے یا اپنے خوشامدی قسم کے مداحوں سے داد لینے کے خواہشمند ہیں۔ ان کی نظموں سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں مطالعے کی کمی ہے، نئے تجربات کا سلسلہ ختم ہوچکا ہے اور ہر دو کے نتیجہ کے طور پر ان کا لسانی اسلوب اپنے عہد کے لسانی رویوں سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ شہرت کی مزید خواہش اور فنی انحطاط وہ المیہ ہے جس سے فیض احمد فیض آجکل دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ "شام شہر یاراں" کو فیض احمد فیض کے بعد باقیات کے طور پر شائع کیا جاتا تو اس کی تاریخی اہمیت اور ہوتی۔

ایریکا جونگ کی نظمیں

ایریکا کی نظمیں میرے لئے معنویت سے لبریز اور چونکا دینے والی ہیں!
میں زبان کے واسطے سے ایک ایسی تہذیبی شخصیت کا وقوف پایا ہے جس کے بارے زیادہ کچھ جاننے کا حق میرا معاشرہ نہیں دیتا ہے، یہ چونکا دینے والی ہیں کہ ایک شاعرہ نے شعور کے امتناعی عمل کو شکستہ کر کے اندرونی آزادی حاصل کی ہے۔ اگر آپ ایریکا کے نام سے واقف ہیں تو میرا اشارہ سمجھ گئے ہوں گے۔ آپ یہ سوچ رہے ہوں گے کہ میں اس کے حوالے سے ناول یا شاعری میں جنسی معاملات کے برملا تذکرے کی حمایت کرنا چاہتا ہوں۔ آپ جانتے ہیں کہ ہماری شاعری میں بھی جنسی معاملات کا تذکرہ کسی نہ کسی طرح سے موجود رہا ہے۔ عاشقانہ چونچلے، ہجر و وصال کے قصے، تنہائیوں کا واویلا، سراپا، یہ سب کچھ کیا ہے؟ کیا یہ جنسی معاشرتی امتناع کے باوجود گھٹے ہوئے جذبات کا اظہار نہیں؟ ہمارے شعراء نے اپنے معاشرے کے جنسی رویّوں کو مخفی اور استعاراتی انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ طریق کار ایک متشدد اور امتناعی معاشرے کی پیداوار ہے، کیونکہ انفرادی جنسی رویّہ کے محرکات تمدنی پس منظر اور نظامِ اقدار سے متصل ہوتے ہیں۔
ہماری معاشرت میں فرد کا جنسی رویہ خفیہ اور شخصی قسم کا ہے اور سب کچھ کا

ارتکاب کرتے ہوئے بھی تہذیبی شرافت کے ذریعے نجابت کا ثبوت دیا جاتا ہے۔ میں اس ثبوت پر تبصرے سے گریز کو ترجیح دیتا ہوں کہ اس سے دوسرے بہت سے نزاعی اخلاقی مسائل پیدا ہونے کا اندیشہ ہے۔

اریکا کی نظموں کا مطالعہ اگر مغربی یا امریکی معاشرے کے حوالے سے کیا جائے تو شاید اس پر عریانیت یا اس نوع کے دوسرے اعتراضات خود بخود محو ہو جاتے ہیں۔ اس میں کچھ قصور اس کے امریکی ناشروں کا ہے جو اس کے ناولوں کی تشہیر کے لئے "جنسی" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ اریکا کے ناولوں یا نظموں کو عریاں نگاری سے تعبیر کرنا ایک اخلاقی مغالطہ ہے۔ اگر ہم فرائڈ کی طرح جنس کو محرکِ حیات سمجھیں تو معاملہ آسان ہو جاتا ہے بصورتِ دیگر ہم اس کے وجود کی شدت سے انکار نہیں کر سکتے، یہ الگ بات ہے کہ انسان کا جنسی رویہ اس کی ازدواجی زندگی کے دائرے میں ظاہر ہوتا ہے یا اس سے باہر اپنا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ ہر صورت میں اپنے وجود کی مسلسل اطلاع دیتا ہے، صرف اطلاع کے طریقے بدل جاتے ہیں یہ پریشان کن جذبہ فنون میں بھی اپنا اظہار مختلف طریقوں سے کرتا ہے، کبھی یہ استعاروں کا روپ دھار لیتا ہے اور کبھی یہ اریکا کی نظموں کی طرح استعاروں سے برہنہ ہو کر برہنگی کی صورت میں نئے استعارے تعمیر کرتا ہے۔ جب یہ مقصود بالذات ہوتا ہے یا اس کی شرح انبساط کی غایت کی خاطر کی جاتی ہے تو پھر آپ اس پر عریاں نگاری¹ کی تہمت لگا سکتے ہیں، گو یہ اصطلاح بھی متنازعہ ہے، تاہم جو کچھ ایک معاشرہ

PORNOGRAPHY -۱

کے معین حدود سے باہر ہوتا ہے، اسے عریانیت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

عریاں نگاری اس وقت معتوب بن جاتی ہے جب وہ مقصود بالذات ہو۔ اگر وہ مقصود بالذات نہ بھی ہو تو پھر بھی بعض متشدد معاشرے اس کے سدِ باب کے لئے خنجر بکف ہو جاتے ہیں۔ ادبیات میں عریاں نگاری شاذ و نادر ہی مقصود بالذات ہوتی ہے، البتہ "پلے بوائے" یا اس نوعیت کے دیگر جرائد میں اس کی معنویت کچھ مشکوک دکھائی دیتی ہے۔ ایک عرصہ تک مارکی دی ساد، فرانس میں شجرِ ممنوع رہا، بودلیر پر فحاشی کا مقدمہ چلایا گیا، سعادت حسن منٹو کو ایک سے زائد مقدمات کا سامنا کرنا پڑا،[۱] ہنری مِلر، اریکا جونگ کے ناولوں کو غیر ثقہ قرار دیا گیا۔ لیکن پھر ایک زمانہ آیا جب مارکی دی ساد، بودلیر، منٹو وغیرہ کو قبول کیا گیا اور ان کی تخلیقات کو بڑی دلچسپی سے پڑھا جانے لگا ہے۔ کیا امتدادِ زمانہ سے اِن کے یہاں عریاں نگاری یا "فحاشی" کا عنصر کُند ہو گیا ہے یا پھر معاشروں کی اخلاقی اقدار بدل گئی ہیں؟

عریاں نگاری ایک مشکوک سی اصطلاح ہے۔ کیا عریاں نگاری اور فحاشی متبادل اصطلاحیں ہیں؟ اگر یہ الگ الگ اصطلاحیں ہیں یہ ایک دوسرے کو جنم دیتی ہیں تو پھر کیا ان کے حدود کو قائم کیا جا سکتا ہے؟ میرے لئے یہ دورِ استدلالی مہمل اور لضابی نوعیت کا ہے۔ میرے نزدیک جسے مخفی نہ رکھا جائے وہ عریانیت ہے۔ یعنی عریاں کا مفہوم مخفی سے مرتب ہوتا ہے، اور مخفی کی وضاحت عریاں سے ہوتی ہے۔ ادبیات کی تاریخ میں جب بھی عریاں اور مخفی کے درمیان

۱۔ بعض کے نزدیک وہ فحش نگار ہے

تناسبی رشتہ درہم برہم ہوا ہے تو اخلاقیات کے مسئلے نے جنم لیا ہے۔ مذہبی معاشروں میں اخلاقیات کا مسئلہ مذہبی اقدار کے تابع رہا ہے، قدیم معاشروں[1] میں عریانیت کوئی مذموم فعل نہیں تھا، قدیم ہندوستانی تہذیب میں جنسی اعضاء کی مجسمہ سازی اور عبادت، ایک مذہبی رسم تھی، یونانی دیو مالا میں دیوتاؤں اور دیوی کا غیر امتناعی اختلاط بھی عریانیت اور مخفی کے درمیان فرق قائم نہیں کرتا ہے لیکن امتدادِ زمانہ کے ساتھ فنون میں جب عریانیت کو زندگی کا جزو بنا کر پیش کیا گیا، تو یورپ میں کلیسا اور متوسط طبقے کی نجابت نے صدائے احتجاج بلند کی۔

عریانیت کا متداول اور تلازماتی مفہوم انسانی بدن کی نمائش اور اس کی جنسی جبلت کے اظہار سے جنم لیا ہے۔ عام طور پر آدمی اور عورت کے تعلق کو شخصی اور مخفی دکھاجاتا ہے، اس تعلق کا انکشاف اور اس کی جزئیات سے لذت کی دانستہ خواہش عریاں نگاری کو جنم دیتی ہے۔ آدمی اور عورت کا جبلی تعلق مختلف تہذیبی تناظر میں مختلف ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ تعلق جو بے حد شخصی ہوتا ہے اس کے رگ وریشے تہذیبی پس منظر میں پیوست ہوتے ہیں۔ اسی لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ برصغیر کے معاشرے کا جنسی رویہ مغربی معاشرے سے مختلف ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہماری اصطلاح میں مغربی معاشرہ تمام کا تمام "بداخلاق" ہے کہ وہ آدمی اور عورت کے تعلق میں کسی امتناعی قدغن کو استوار نہیں کرتا ہے یا پھر فرائیڈین اصطلاح میں وہ "اصولِ تلذذ" کا اسیر ہے اور ہمارا معاشرہ تمام کا تمام "اصولِ حقیقت" کی اطاعت

1۔ یونانی اور ہندوستانی

میں سے ہے۔ ہر انسان کی، خواہ وہ کسی خطہ سے تعلق رکھتا ہو، جنسی جبلت ایک ہی نوعیت کی ہوتی ہے لیکن ہر فرد کے جنسی رویوں میں فرق ہوتا ہے۔ یہ فرق تہذیبی روایت اور معاشرے کی نفسیاتی ساخت سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک تشنہ معاشرہ میں میری مراد وہ معاشرے ہیں جہاں جنسی خواہش کے غیر اقتناہی اظہار کی اجازت نہیں ہے۔ افراد کے جنسی رویے غیر متوقع اور تشدد رانہ ہوتے ہیں۔ وہ عدم اظہار کی صورت میں ذہن سے اتر کر بدن میں چلے جاتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر غیر صحت مندانہ نفسیاتی حالتوں کو جنم دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر اس معاشرے کے لوگ تشدد پسند، غیر تخلیقی اور تخریب پسند ہوتے ہیں۔ تشنہ جبلت کا ذخیرہ مختلف صورتوں میں بہہ نکلتا ہے آدمی اور عورت دو متخالف اکائیوں کی صورت میں ایک دوسرے کی طرف وحشت سے دیکھتے ہیں۔ معاشرہ اپنی بالادستی قائم رکھنے کے لئے اجتماعی شخصیت کا ایک رُخ متعین کرنا چاہتا تھا۔ لیکن افراد معاشرے کی نگاہوں سے بچ کر دوسری طرف نکل جاتے ہیں اس طرح دو شخصیت کی دو تصویریں مرتب ہوتی ہیں۔

ایریکا جس معاشرے کی پیداوار ہے وہ رسمی امتناعات کو قبول نہیں کرتا ہے کیونکہ اس معاشرے کے مسائل اور نوعیت کے ہیں اور اس میں بدن کی لذت معمولات میں اس طرح شامل ہے جس طرح کوئی اور فعل! ایریکا بدن کی شاعرہ ہے جو ایک میکانکی، مادہ پرست اور تیز رو معاشرے میں، جہاں انسان شے بن چکا ہے، اپنے وجود کو محفوظ کرنا چاہتی ہے۔ اس کے نزدیک اس حفاظت کا طریق مکمل CONSUMATOIN اور ایک بھرپور محبت ہے۔ ایریکا کی نظمیں براہ راست اسلوب کی نظمیں ہیں۔ کہیں بھی اس نے دانستہ طور پر استعارہ سازی

نہیں کی۔ اپنے تجربات کو زیادہ شخصی طور پر پیش کرنے کے لئے اس نے صیغۂ واحد متکلم کو منتخب کیا ہے۔ ابریکا نے ان نظموں کا عنوان "محبت کی نظمیں" رکھا ہے، اس کے یہاں محبت کسی فلاطونی جذبے کا نام نہیں ہے اور نہ ہی یہ کوئی روحانی احساس ہے۔ محبت کی خواہش کا جذبہ ان نظموں میں مختلف جہتیں اختیار کرتا ہے: یہ بدن سے محبت کا نام ہے، یہ تحفظِ ذات کا عنوان ہے، یہ لذتوں کے حصول کا ذریعہ ہے۔ یہ نسائی اور مردانہ اصولوں کا مقام اتصال ہے، یہ بدن میں رہتے ہوئے بدن سے درائیت حاصل کرکے خود تجزیہ ہے۔ ابریکا اس محبت کو امریکی معاشرت میں تلاش کرتی ہے، جہاں ہر چیز میکانکی کلچر میں ڈھل چکی ہے، جہاں شادی شدہ جوڑے علیحدہ علیحدہ جنسی زندگی بسر کرنے کا اختیار رکھتے ہیں، جو ایک ہی بستر پر سوتے ہوئے دو متضاد اکائیوں میں تقسیم ہو چکے ہیں، اسی معاشرے میں ہر شخص اس کو بدن کی لذت کا ذریعہ سمجھتا ہے، وہ نفرت سے اطاعت قبول کرتی ہے لیکن اس جذباتی نہلیزم میں وہ محبت کے ذریعے عافیت اس شوہر کے پاس تلاش کرتی ہے جو کسی عورت کے پہلو میں ہے، یہ سب کچھ اس کے علم میں ہے۔ وہ انتقام لینے کی بجائے اپنے شوہر، عاشق یا دوست کے لہو میں سرایت کرنا چاہتی ہے۔ وہ ایک نظم میں لکھتی ہے: موت ابتر ہے لیکن زندگی اس سے زیادہ ابتر ہے۔ وجود کے دونوں مقامات پر اسے ابتری نظر آتی ہے، چنانچہ وہ زندگی کی ابتری کا انتخاب کرتے ہوئے بدن کے ذریعے اسے بسر کرتی ہے، جس طرح کامیو کا بے امید شخص آخرت سے منہ موڑ کر بدن کی نشاط کو ترجیح دیتا ہے اسی طرح ابریکا موت کی ابتری سے

بچنے کے لئے زندگی کی ابتری سے روبرو ہوتی ہے۔ وہ ایک مغربی یا امریکی کی طرح بھرپور طریقے سے بدن کو استعمال کرتی ہے جو لذت کے علاوہ اسے زندگی کا اور انسانی شخصیتوں کا وقوف دیتی ہے۔ جب وہ اسے جنسی عمل کی فطرت سے پیوست کرتی ہے تو فطرت کے عناصر بھی اسی عمل میں مصروف نظر آتے ہیں۔ اس طرح اریکا نے انسان کی جنسی جبلت اور عناصرِ فطرت کی کارکردگی میں ہم آہنگی کا رشتہ استوار کر کے جنسی عمل کو ایک وسیع تر معنویت کا تناظر دیا ہے

اریکا کی ان نظموں کو میں اس لئے BEHAVOURISTIC کہنے پر مجبور ہوں کہ اس کے ردِ عمل سے تمام ردِ عوامل کا سراغ ملتا ہے۔ اس کے جنسی ردِ عمل سے اس کے دیگر تجربات کی تشخیص کی جا سکتی ہے۔ میرے نزدیک یہ نظمیں جنسی وارفتگی کی بجائے جذباتی نہلیزم کا شکار ہیں اور جنسی وارفتگی اس نہلیزم کا اظہار ہے۔ یہ نظمیں جس طبقے کے باطن کو منکشف کرتی ہیں وہ نمائش پسند اور اندر سے کھوکھلا ہے، وہ امریکی معاشرے کے ایک نظامِ اقدار کو ختم کر کے دوسرے نظامِ اقدار کو جنم دیتا ہے۔

جن قارئین کے لئے یہ نظمیں لذتِ محض کا اہتمام کرتی ہیں، انہیں ماہرِ نفسیات سے رجوع کرنا چاہیئے اور جن کے لئے یہ ایک فرد کے حوالے سے تمام معاشرے کی شکست کا استعارہ ہیں، اُن کے ان نظموں کی مکرر قرات ضروری ہے۔

میں سوتی ہوں ۔۔۔۔

جب سے تم گئے ہو میں دو تکیوں کے ساتھ سوتی ہوں
کیا ان دونوں میں سے ایک تمہارا ہے ؟ یا یہ تم خود ہو ؟
میرا بستر شاعری کی کتابوں سے لدا ہوا ہے
میں زرد کاغذوں کے دستے پر سو جاتی ہوں

اوہ ! سٹیشنری کے سٹور میں رنگ رلیاں
طباعت کرنے والے کی سیاہی سے محبت اور نئے ضخیم دستے !
تخلیق کے لئے شاعر کو محبت کرنی ہے
اس کا بستر کاغذوں سے یا آدمیوں سے لدا ہوتا ہے
میں تمہارے تکیے کو نیچے کتابوں سے دباتی ہوں
میں تمہارے سر کے نشانوں کی طرح دندانے بناتی ہوں
اگر میں تمہیں یہاں نہیں پا سکتی ہوں ، میں خنک ٹائپ کی طرف رجوع کرتی ہوں
۔۔۔۔ اور لفظ : جو بیحد کنکنے ہیں
لیکن تم ۔۔۔۔۔

غلیظ کپڑوں کی نظم

یہ غلیظ کپڑوں کی نظم ہے
کیوں کہ ہم نے آلودہ چادریں اور پسینے میں نچڑی قمیضیں
اور اپنے رس سے اکڑی اور جمی ہوئی نیلی پتلونیں جمع کرتے ہوئے
شہر بہ شہر سفر کیا ہے
اور بنیانیں، ہمارے عظیم الشان مخلوط جذبے کی شکنیں لئے ہوئے ہیں
اور انڈر ویئر ہماری تمام تر مسرت سے اکڑے ہوئے ہیں۔

میں واپس گھر کپڑے دھونے آئی ہوں
وہ غسل خانے کے فرش پر بارش کی طرح ٹپ ٹپ کر رہے ہیں
پانی دونوں کو قطرہ قطرہ بہاتا ہے جب تک تم ....
گندہ پانی مجھ سے میری محبت کا حرف کہتا ہے۔

ہماری محبت کے بلبلوں کی بھاپ میں
میں نے گرم پانی میں اپنے ہاتھ ڈبو دیئے ہیں
جیسے میں نے انہیں

تمہارے دل میں ڈبو دیا ہے۔
سالہا سال دھبوں اور چھینٹوں کے بعد
میں بالآخر دُھل گئی ہوں
میں تمہارے پاس ستھرے کپڑوں کے سوٹ کیس کے ساتھ پرواز کر کے آؤں گی
کہ میرے کپڑے اتار دو، فرش پر ان کا ڈھیر لگا دو
اور تم اپنی محبت سے میرے بدن کو مسل دو۔

بعد میں بھی خوشی سے رہتے ہوئے

ہم ایک دوسرے کی چنگاریاں روشن
کیا کرتے تھے
ہماری آنکھیں
یا ہمارے ہاتھ ایک دوسرے کو چھوتے
اور محبت کی نیلی روشنی سے
ہوا خشک ہو جاتی۔

اب ہم گداز ہیں
ہم اسی خواب آلود بستر میں
پہلو بدلتے ہیں
میری جلد کی جلد
میرے سر کے بال
میرے پسینے کا پسینہ
تم میرا گھرانہ ہو

بھائی اور ماں

سب ایک میں ہو

شوہر ، عاشق

شاعری کا الہام اور دلاسا دینے والے ،

میں چنگاریوں کے بغیر

تم سے زیادہ محبت کر سکتی ہوں

ہم لہر میں کنکریاں ہیں

جو ایک دوسرے پر لڑھک رہی ہیں

ہمارے اوپر جھاگ ٹوٹ جاتی ہے

سمندر کی غیر متواتر نبض

ہمارا لہو کھینچتی ہے

لیکن ہم ایک دوسرے کے مقابلے میں

زیادہ ملائم ہوتے جا رہے ہیں

کیا ہم بعد میں خوشی سے زندہ رہیں گے ؟

پھر طوفان کے لئے میری محبت کدھر جائے گی ؟

میری چنگاریوں اور آگ کے لئے محبت

میں برف کے لئے محبت

ساتھی کنکری

چلو ایک دوسرے پہ
لوٹنیاں لگائیں
شاید زیرِ آب
چنگاریاں زیادہ شفاف ہیں

سمندر کے کنارے رہتے ہوئے

(حقیقت یہ ہے: میں نے کبھی کسی کے پیغامات
نہیں سنے..... صرف سمندر موجود تھا) نیرودا

اب تم یہاں ہو
مجھے وہ کتاب مکمل کرنا ہو گی
جو میرے اعصاب پر ہے۔
جب قلم رواں نہیں ہوتے
محبت بھری نظمیں لکھنی دشوار ہیں،
اس کے درمیان میں
لکھنا بالکل دشوار ہے
جب میں تمہارے ساتھ بستر میں ہوں
میں تمہارے لئے لفظوں سے
اپنے خالی بستر کو
آباد کیا کرتی تھی
تشبیہہ چادر بچھاتی ہے

اور تپتے ہوئے استعارے.....
ہماری محبت کے عروضی وقفے میں
میں نے تمہارے لئے حرف لکھے
ہم نے اپنی رانوں کو لفظوں کے ساتھ پیوست کیا
ہمارے کھوے سیاہی بھرنے لگے تھے۔
اب ہم سمندر کے کنارے رہ رہے ہیں.....
جس کا کوئی آہنگ نہیں ہے
اب ہمارا بستر نمکین ہے اور چادریں
سفید پیغامات سے منقش ہیں۔
صرف سمندر موجود ہے
اور تم اور میں
ہم ایک دوسرے کے لبوں پہ
جھاگ سے لکھ رہے ہیں

معمّہ

وہ ایک دوسرے میں
بہن بھائی کی طرح پیوست تھے
پرانے بھولے ہوئے رشتے،
یتیم جنہیں وقت نے علیحدہ کر دیا ہے۔
اس نے اس کے شانوں کو دانتوں سے کاٹا
اور ہمیشہ کے لئے اس کے لہو میں شامل ہو گیا
اس نے اس کی زبان کو دانتوں سے کاٹا
اور اس کے گیت کے لحن کو بدل دیا۔
وہ اکٹھے پھرتے رہے تھے
اور انہیں تنہا ہونے پر حیرت نہ ہوئی تھی
وہ راہ سے بھٹکے ہوئے کتوں کی طرح
اپنی تنہائی کو ڈھونڈتے رہے تھے
لیکن وہ زبان اور شانے کی بدولت
ایک دوسرے سے بندھے ہوئے تھے

اس کے بھیانک خوابوں نے اسے جگایا
اس کے دن کے خوابوں نے اسے چونکایا۔

اس نے اس شدت سے ہم بستری کی
وہ سمجھا کہ وہ اس کے اندر دوبارہ سما جائے گا
اس میں اتنی سختی سما گئی تھی
کہ اس کی جلد گھلنے لگی تھی
اسے یہ اندیشہ ہوا تھا
کہ اس میں لکھنے کی خواہش نہیں رہی تھی
اسے اندیشہ ہوا تھا
کہ وہ اسے چوس کر خشک کر دے گی
اور دبے پاؤں چلی جائے گی۔
انہوں نے تمام باتوں کے بارے میں گفتگو کی
اور ایک دوسرے سے لپٹ گئے تھے
اس نے اس کے دل کے آرے کا
حساب لگایا تھا
اور اس نے اس کو ریزہ ریزہ کر دیا تھا
اور ٹکڑوں کو اس مہارت کے ساتھ جوڑا
کہ کچھ بھی علیحدہ نہ ہوا تھا۔

سمندر کی جراحت

سمندر کی سب سے آخری حد تک
جہاں اٹلانٹس لہروں کے سلسلے میں ڈوب جاتا ہے۔
میں اپنی زندگی کو شفا دینے آئی ہوں
میں ایک شکستہ بازو کی طرح اپنے آپ کو جوڑتی ہوں۔
ہڈی کے شگافوں میں نمک بھر جاتا ہے
سمندر میری زندگیوں کے تمام ٹکڑوں کو واپس لے جاتا ہے
اور انہیں پیستا ہے۔
میں پانی کے بستر میں تمہارے ہمراہ بیدار ہوتی ہوں
سمندر گا رہا ہے اور میری جلد
تمہاری جلد کے ساتھ پیوست گا رہی ہے
ہر طرف اور ہمارے اندر لہریں ہیں
ہم ایک دوسرے کے نمک کے ساتھ چپکے ہوئے محوِ خواب ہیں۔
میں تمہارے بازوؤں میں شفا پا رہی ہوں۔
میں محبت کو کھوئے بغیر کھنا سیکھ رہی ہوں۔

خواب دیکھنے سے پہلے کے شک

جب تمام تر زندگی تمہارے منہ میں سما جاتی ہے
شک کے شیطان سے بحث کرتے ہوئے :
اِن جھوٹوں کے بارے میں جو تم نے شیر مادر کے ساتھ تھوکے تھے
ان آدمیوں کے بارے میں جن سے تم نے محبت کی تھی ، جن سے
نفرت کی تھی، جنہیں دغا دیا تھا
اس کے خاوند کے بارے میں جو طوفانی راتوں میں محوِ خواب رہا تھا
اور دریچے کے شیشوں پر گڑگڑاہٹ تھی . . . .
درد ، شک ، دوبارہ محبت کرنے کی خلش ،
وہ آدمی جو تمہارے سینے سے چمٹا ہوا تھا
اور جو چلا گیا تھا . . . . .
شک کا شیطان تمہاری زندگی کو آسیب زدہ کرنے کے لیے واپس آیا ہے
تم نے زندہ رہنے کا انتخاب کیا ہے، اور زندگی کے انتخاب کے معنی درد ہیں

O

زلزلے کے بعد

پہلے حیران کن ہجوم کے بعد
جھیل کے ساحل پر ہفتوں کے بعد
یہ شفاف پن، یہ بادل، یہ چٹانوں کو تھپتھپاتا ہوا پانی
ہمارے جوتوں کے نیچے جلد کی طرح چٹخنی ہوئی برف
اور بستر میں طویل صبحیں ......
باورچی خانے میں ٹینگو رقص کے بعد
اور رات کھانے کے دوران ہماری نگاہیں ایک دوسرے پر ثبت تھیں
جیسے ہم پلکوں سے کھانا کھائیں گے
جیسے ہم ایک دوسرے کو نگل جائیں گے .....
میں ابھی تک تمہیں
اس بستر پر اپنے پہلو میں پاتی ہوں
جب کہ میرا قلم کاغذ پر چیخ رہا ہے
اور جس کے مطالعے سے تمہاری جلد دمکنے لگی ہے
بعض اوقات میں اس خلش کو ذہن میں لا سکتی ہوں

جو مجھے تمہارے پاس لے گئی تھی
شادی کا درد ایک پرانے دکھ کی طرح ہے
اور شوہر ایک سوجے ہوئے بند انگشت کی مانند ہے
یہاں تمہارے ساتھ رہتے ہوئے
ابھی تک محبت ہی ایک اہم موضوع ہے۔
میں تمہارے لئے ایک پھول کی طرح وا ہوتی ہوں
یا ایک عظیم زلزلے سے
زمین میں ابلتی ہوئی دراڑ ہوں۔
تم نے جغرافیائی حالت کو بدل دیا ہے
جہاں وادیاں تھیں
وہاں اب پہاڑ ہیں
جہاں صحرا تھے
وہاں اب سمندر ہیں
ہم ایک دوسرے کو ملتے ہیں
لیکن ہم معدوم نہیں ہوتے ہیں
ریت نفیس تر ہوتی جارہی ہے
اور ہماری جلد حریر بن جاتی ہے

سمندر کے کنارے میرے پھیپھڑے بھرپور ہوتے جا رہے ہیں
یہ لہریں وہ خنجر ہیں جو درخشاں ہیں اور صفائی سے کاٹتے ہیں
یہ سمندر کی جراحت ہے
یہ زخم لگانا اور زخم بھرنا دونوں ہے
یہاں سورج کی روشنی ہڈیوں کو گرماتی ہے
اور دھند ہمیں مٹاتی ہے اور پھر ہمیں ایک کُل بنا دیتی ہے۔

عمومیت کو باہر پھینک دو!
جو تمہارا مطلب تھا — تم جھوٹے شاعر ہو
تمہارے منہ میں چنگ ہے
تمہارا مطلب ہے: میں نے اس سے ایک مرتبہ محبت کی
اور اب پھر نہیں کر سکتی ہوں
تمہارا مطلب تھا: میں محبت میں جرم کی آمیزش کرتی رہی۔

○

مسئلہ یہ ہے: کہ ہم زندہ ہیں
اور جیسا کہ ہم زندہ ہیں بدن کے ہر خلیے نے تبدیل ہونا ہے
ہم خواب دیکھتے ہیں جیسا کہ ہم خواب دیکھتے ہیں ہمارے خوابوں کو بدلنا ہے
ہم کھاتے ہیں، اور زندگی کو نگلتے ہوئے، ہم بدل جاتے ہیں

○

ہم خواب دیکھتے ہیں کہ ہم اپنی زندگیوں کا کسی ضخیم کتاب میں مطالعہ کرتے ہیں
ہماری خواب دیکھتی ہوئی پلکیں جھٹکے سے صفحوں پر سے گزر جاتی ہیں
شاعر کی دیوی ہمارے خوابوں میں سے گزرتی ہوئی لکھتی ہے
اور ہماری زندگیوں کا خواب دیکھتی ہے
کتاب کے صفحے پھٹے ہوئے اور حرف شکستہ ہیں۔

○

اور جوں ہی ہم خواب دیکھتے ہیں کچھ پیراگراف دھندلا جاتے ہیں
اور جوں ہی ہم پڑھتے ہیں ہم مرکزی خیال کو مکرر ایجاد کرتے ہیں
آنکھیں خواب دیکھتے ہوئے خلیے ہیں، پلکیں حرکت میں ہیں۔
خلیے اس طرح تقسیم ہوتے ہیں جیسے محبت کرنے والے علیحدہ ہوتے ہیں

O

وہ نیند میں پھسل جاتے ہیں، وہ اس سے دور نکل جاتا ہے
وہ اس کے خواب میں ڈوب جاتا ہے، اس کا خواب بھر جاتا ہے
اور جونہی وہ اس سے بھر جاتی ہے، اس کی آنکھیں بدل جاتی ہیں
وہ جس عورت کا خواب دیکھتا ہے وہ اس سے کبھی ملی نہیں ہے

O

کچھ بھی قائم نہیں رہتا: صبح کے وقت عضو ڈھیلا ہو جاتا ہے
وہ اس کنواری کی طرح سربھر ہو جاتی ہے جس سے صرف خوابوں نے
زنا بالجبر کیا ہے
تاہم وہ جتنا بھی ایک دوسرے سے لپٹتے ہیں، وہ دور ہوتے جاتے ہیں۔
ان کے ہاتھ جڑے ہوئے ہیں، اِن کے خواب دیکھتے ہوئے دلوں میں فراق ہے

O

وہ سوتے ہوئے خواب دیکھنے والوں کا رقص کرتے ہیں
خواب دیکھنے والوں کا رقص: ان کی زندگیوں کا اسلوب۔

ساتھی بدل جاتا ہے لیکن ہمیشہ وہی رہتا ہے
ساتھی جھک جاتے ہیں، اُن کے دل ٹکراتے ہیں اور ٹوٹ جاتے ہیں

O

بستر کے نیچے سلیپر اور آسمان کی طرف برہنہ پاؤں کی انگلیاں
چادر میں ہلکورے لیتے ہوئے تلوے، رقاصوں کی نیند
وہ خواب دیکھتے ہیں وہ رقص کرتے ہیں، رقص کرتے ہیں، پھر رقص کرتے ہیں
وہ پاؤں کے بغیر خواب دیکھنے والوں کے رقص کا خواب دیکھتے ہیں

O

یہاں کیا مسئلہ ہے؟ میں نہیں کہہ سکتی ہوں
میں محوِ خواب ہوں اور میری زبان موت سے دھند لاگئی ہے
میں بستر کے دوسری طرف موت کے گڑھے میں تھوکتی ہوں
میں اپنی محبت سے محبت کرتی ہوں، تاہم جب وہ سویا ہوتا ہے اسے
کھا جاتی ہوں

O

موت ابتر کرنے والی ہے، زندگی اس سے بھی زیادہ ابتر کرتی ہے
زندہ رہتے ہوئے، ہم خواب دیکھتے ہیں اور مر جاتے ہیں، کون یقین
سے کہہ سکتا ہے؟
کیوں کہ ہمارے پاس خوابوں کے سوا کیا ہے، چلو اپنے بستروں کو ملالیں

اداس بستر

یہ منتخب پاکدامنی کا
اداس بستر ہے
کیوں کہ تم میل ہا میل
پہاڑوں دور ہو۔
اب دروں پر، اچھلتی ہوئی ندیوں کے نیچے
جہاں اون ایسے بادلوں کی دھاری
مشرق سے مغرب تک پھیلی ہوئی ہے
اور دَل بادل ہمیں دق کرنے کے لئے
جفت ہوتے ہیں
اور ہوا کا سخت عضو
میدانوں کی شکم کوبی کرتا ہے
ہم پروازیں نہیں ہیں
اور ہم اداس بستروں پر سسکیاں لیتے ہیں
تین ہزار میل دور کا فراق

لیکن ہمارے ہونٹ اور آنکھیں ایک دوسرے کو یاد کرتے ہیں
ہم ایک دوسرے سے اتنے معمور ہیں
کہ ہم دنیا کے لئے خالی ہیں
میں اپنے آپ کو بھرنے کے لئے ایک عضو ڈھونڈ سکتی تھی
لیکن وہ مجھے پرواز نہیں کرا سکتا
تم چھپنے کے لئے ایک شرمگاہ ڈھونڈ سکتے تھے
لیکن تم روؤ گے نہیں
اور اس کے لہو میں داخل ہونے کے لئے
اس کے کاندھے کو دانتوں سے نہیں کاٹو گے
پس یوں سارا ملک ایک بستر ہے
جس کے دو بالمقابل ساحلوں پر ہم لیٹے ہوئے ہیں،
جو کٹھن پہاڑوں سے
ہماری ہٹیلی محبت سے
تقسیم ہوتے ہیں۔
اور برِاعظم کو متزلزل کرنے کے لئے
ایک زلزلے کے خواہاں ہیں
جو ہمیں ایک دوسرے میں گرا دے

نیا افریقی لحن

افریقہ کی نئی شاعری، یعنی سیاہ فام نسل کی وہ شاعری جسے سفید فام نسل نے ہماری دنیا تک تراجم کی صورت میں منتقل کیا ہے، انسانی لہو کی رنجش کی وہ داستان ہے جسے افریقہ کی سیاہ فام نسل نے گزشتہ دو سو سالوں سے زندگی کے طور پر بسر کیا ہے۔ شاعری اور زندگی میں اتنا قرب، جتنا نئی افریقی شاعری میں ملتا ہے، صنعتی عہد کی کسی اور زبان میں دستیاب نہیں ہے، اس لئے کہ افریقہ کی سیاہ فام تہذیب کو اپنی "بدویت" پر ناز ہے، اپنی رسوم پر اعتبار ہے اور اپنی سرزمین پر اعتقاد ہے اور احساسِ کمتری کو پاٹنے کے لئے محکوم قومیں جس مصنوعی تمدن کو اپنا کر ترقی یافتگی کا لبادہ اوڑھتی ہیں، نئی افریقی شاعری فی الحال اس تقلید سے آزاد ہے، یہ تخیل اور امر واقعہ موضوع اور معروض کی فروعی تقسیم سے بری ہے، یہ من حیث المجموع ایک ایسا تجربہ ہے جو اپنے افہام کا قرینہ عہد حاضر کی سیاسی سرگزشت سے پیدا کرتا ہے۔ موضوع و معروض کے انہدام سے پیدا شدہ زندگی کو سمجھنے اور برتنے کا انسانی اور نیم صوفیانہ رویہ وہ "حبشی حساسیت" ہے جس نے انسانی سلوک میں تراحم کی واردات کا ایک نیا پہلو اجاگر کیا ہے۔

"چنانچہ جذبہ ہی وہ خوبی ہے جس سے حبشیت عبارت ہے اور اس کو

ژاں پال سارتر نے دنیا کی طرف ایک محبت آمیز رویہ قرار دیا ہے، یہی میرے نزدیک افریقی نیگرو کی ثقافتی قدروں کی قطعیت کی اساس ہے. یہ دونوں تعریفیں ایک دوسرے کے متضاد نہیں ہیں کیونکہ افریقی نیگرو کی جذبہ پرستی ہی اس کی ثقافتی قدروں کی تشریح کرتی ہے. اس کے مذہب اس کے معاشرتی ڈھانچے اس کے ادب اور آرٹ اور افریقی نیگرو کی زبانوں کے میدان کی بنیاد جذبہ ہی ہے"

(نیگرو کی نفسیات، سینگور)

سینگور عالم جلشیت کی زندگی اور آرٹ کو نیم وجدانی اور نیم روحانی سطحوں پر استوار کرتا ہے کہ یہ محبت اور انسان دوستی ہے لیکن اس کا جدلیاتی وصف یہ ہے کہ اردگرد میں موجود تمام ترمنفیت کے باوجود عالم جلشیت اپنے وجود کی سالمیت پر اصرار کرتا ہے. سینگور سے اس کے مارکسسٹ نقاد ناراض ہیں کہ اس کا انسان دوستی کا یہی رویہ افریقہ میں فرانس کی نوآبادیاتی جذب و تحلیل CULTURAL ASSIMILATION کا نتیجہ ہے جو سفید فام کی برتری کی مقاومت کرنے کی بجائے مرنجاں مرنج قسم کا رویہ اختیار کرتا ہے۔

نئی افریقی شاعری میں سوچ احساس اور اظہار میں شدت نسلی اور تولدی ہونے کے علاوہ ایک ایسی سیاسی اور معاشرتی صورتحال کا نتیجہ بھی ہے جس میں افریقی وجود سے انکار اور اس سے مہذب سلوک کی رسم کا رواج نہیں ہے. نیا افریقی شاعر نفرت کے جواب میں محبت کو انسانی سلوک کا ضابطۂ عمل بناتا ہے۔

اور میری آہ بکا صرف میری ہی نہیں ہے۔

میں اس ملک سے آیا ہوں جو ابھی عالم وجود میں نہیں آیا ہے

آہ

میں جو کچھ ہوں

میرے پاس بانٹنے کیلئے فراواں محبت ہے

میں اس قوم کے بے شمار باشندوں میں سے ہوں

جو ابھی عالم وجود میں نہیں آئی ہے

"مستقبل کے شہری کی نظم"۔ از کرویرنیا

یہ نئی تہذیب کا میلاد ہے جسے وجود میں آنے سے پہلے دوسرے کے ظلم کا احساس ہے اور بقول سینگور، افریقہ کا نیگرو کہتا ہے کہ میں دوسرے کے وجود کو محسوس کرتا ہوں اس لئے میرا وجود بھی ثابت ہے۔ یہ جذباتی لحن کسی حد تک ہمارے احساساتی اسلوب سے بھی مماثل ہے کہ ہم بھی اکثر حالتوں میں شدید جذباتی اظہار کے عادی ہیں لیکن ہماری رسمی شاعری اپنے گرد و پیش سے اس قدر بے ہوش ہو چکی ہے کہ اس کی کائنات ایک بند کمرے سے زیادہ وسیع نہیں ہے۔ اس کے برعکس نیا افریقی شاعر اپنی تمام تر داخلیت کے باوجود اپنے داخل کو اپنے خارج سے یوں متصل کرتا ہے کہ اس کا خارجی لینڈ سکیپ اس کے داخلی ارتسامات کا متبادل بن جاتا ہے۔

نئی افریقی شاعری لینڈ سکیپ کی شاعری ہے، ایک تمدنی جغرافیے کی روئیداد ہے جس میں افریقہ کی سرزمین اور اس کے باسیوں کا لہو برابر کا شریک ہے۔ لینڈ سکیپ محض طبعی جغرافیہ نہیں ہے یہ ایک خصوصی زمین اور تمدنی سیاق و سباق

ہے جو انسانی طبائع اور طرزِ زیست کو ہر طرح متاثر کرتا ہے۔ انسانی خصلت اس سے اثر قبول کرتی ہے اور یہ بھی خصلت کی تبدیلی کے ساتھ اپنا حلیہ بدلتا ہے کر اس کے مظاہرِ فطرت کے خاموش تماشائی بن کر انسانی کائنات میں شرکت کرتے ہیں وہ تخلیقی عمل میں انہیں گویائی سے ہمکنار کیا جاتا ہے۔ افریقی ذہن چونکہ موضوع اور معروض کی دوئی کو جدید مغربی ذہن کی طرح دو علیحدہ علیحدہ اکائیوں کی طرح تقسیم نہیں کرتا، اس لئے وہ اپنے اردگرد کو اپنی ذات سے علیحدہ کرنے کی بجائے اسے بھی اپنے جسم کا حصہ سمجھتا ہے، یہ لینڈ سکیپ اپنے رسوم و رواج اور جذباتی الوان کی شدت کو ہر صورت میں برقرار رکھتا ہے۔ یہی لینڈ سکیپ سیاہ عورت کے روپ میں ایک طرف افریقہ کا سیاہ بدن بن جاتا ہے اور دوسری طرف یہی سفید تہذیب کے برعکس سیاہ تہذیب اور انسان دوستی کی علامت ہے۔ سینیگال کا سینگور، ڈیوڈ ڈیوپ، مڈغاسکر کا رابرڈیلو، نائیجریا کا گبرئیل اوکارا تمام کے تمام اس لینڈ سکیپ کی عظمت اور آزادی کے گیت گاتے ہیں۔ افریقہ کے گمبھیر دریاؤں کا رقص، جنگلوں اور مرغزاروں کا شکوہ، جلتا ہوا سورج، لق و دق صحرا اور اس سارے منظر نامے میں سفید فام اور ان کے گماشتے افریقہ کے بدن پر کوڑے برساتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

سفید فام نسل، سیاہ فام نسل کے انسانی اور تہذیبی وجود سے منکر ہے، کیونکہ تہذیبی انفرادیت کا احساس ان کے اقتصادی اور نوآبادیاتی عزائم کے خلاف بغاوت کی ایک شکل ہے۔ انکار اور اصرار کا یہ تصادم ساری افریقی شاعری میں ایک جدوجہد کی شکل میں ملتا ہے۔ افریقی شاعر کی انقلابی جدوجہد کی پہلی منزل صبر و استقامت اور جذبہ سے شروع ہوتی ہے۔

سباہ شیشہ گر

جس کے بے حساب آنکھوں کے ڈھیلوں کو کس نے نہیں دیکھا
جس کے شانوں کا کس نے نظارہ نہیں کیا ہے۔
کانچ کے موتیوں میں ملبوس یہ غلام
جو اٹلس جتنا مضبوط ہے
اور جو اپنے سر پر ساتوں آسمان اٹھائے ہوئے ہے
گمان گزرتا ہے کہ اسے بادلوں کا وسیع دریا بہالے جائے گا۔
وہ دریا جس سے اس کا جانگیہ بھیگ چکا ہے۔
کانچ کے ہزاروں ذرات اس کے ہاتھوں سے گرتے ہیں
لیکن اس کی پیشانی کی طرف پلٹتے ہیں
جیسے انہیں کوہساروں نے پارہ پارہ کر دیا ہے
جہاں ہواؤں کا جیم ہے
اور تم جو اس کی لامحدود مشقت کے
اور اس کے روزانہ عذاب کے شاہد ہو
اس کے طوفان سے چھدے ہوئے دکھ کو اس حد تک دیکھو
کہ مشرق کی فصیلوں پر سمندر کے سنکھوں کی مکرر بازگشت ہو۔
لیکن اب تمہارے اندر اس کے لئے تاحم نہیں ہے
اور تمہیں یہ بھی یاد نہیں ہے
کہ ہر مرتبہ سورج غوطہ مارتا ہے

اور اس کا عذاب پھر شروع ہو جاتا ہے۔

(ڈرایر ویلو)

سیاہ تہذیب کا قوت سے معمور یہ آرکی ٹائپ اپنی تمام تر توانائی کے باوجود یاس اور اضمحلال کا شکار ہے، اس کا مقدر اس کے لینڈ سکیپ میں مجبوری کی زندگی بسر کرنا ہے، جذباتی گھٹن اور شدت خارج میں موجود گرمی اور شدتِ آفتاب کے ساتھ متصل ہو کر افریقی شاعری ایک نئے جذباتی لینڈ سکیپ کو منکشف کرتی ہے جو یورپ اور امریکہ کی شاعری سے غیر حاضر ہے البتہ اس قسم کا جذباتی لینڈ سکیپ جنوبی امریکہ کی شاعری میں ملتا ہے یا میکسیکو کے شاعر اوکٹیو پاز کی نظموں میں مخصوص طبعی عناصر انسانی سرگزشت کے شارح بن جاتے ہیں۔

اپنی موجودہ مغلوب صورتحال میں جب مجبور افریقی کو کوئی راہ نظر نہیں آتی تو وہ تقویت حاصل کرنے کے لئے اپنے اجداد اور اپنی سرزمین کی عظمت کے گیت بطور دفاعی حربے گاتا ہے، گو یہ تاریخ کی تشریح کا غیر عقلی رویّہ ہے تاہم وہ ماضی اور زمین سے آنول رشتے کو اپنے وجود کی بقا کے لئے ضروری سمجھتے ہیں۔ افریقی شاعر سفید فام نسل کے وجود سے انکاری نہیں ہے بلکہ وہ اس کے ساتھ ساتھ سیاہ فام تہذیب کے وجود پر مصر ہے۔

انفرادی وجود کے بعد اجتماعی وجود کے اعلان سے افریقی شاعر اپنی جد و جہد کے دوسرے مرحلے میں داخل ہو جاتا ہے، چنانچہ وہ ہر طرح کے مظالم سہتا ہوا اپنے علیحدہ وجود پر اصرار کرتا ہے، یہ مظالم خواہ نیویارک میں ڈھائے جا رہے ہوں یا جنوبی افریقہ کے "بنتوستان" میں، افریقی شعور بتدریج پُرسوز ہوتا جاتا ہے

اور نیا افریقی ایک نئے مسیح مصلوب کے روپ میں نمودار ہوتا ہے، جو دکھ سہتا ہے لیکن محبت اور انسانی برابری کے گیت گاتا ہے:

نیویارک میرا روئے سخن تم سے ہے
اپنے لہو میں کالے لہو کو بہنے دو
کہ یہ زندگی کے روغن کی مانند تمہارے آہنی اعضا سے زنگ کھرچ دے
یہ تمہارے پلوں کو رینگنے والی بیل کا لوچ اور کولھوں کا خم عطا کرے
اب قدیم ترین عہدوں کی طرف رجعت کو وحدت کو دوبارہ حاصل کیا جا چکا ہے۔
شیر، بیل اور درخت میں مفاہمت ہو چکی ہے۔
فکر عمل سے، سماعت دل سے، علامت مفہوم سے متصل ہو چکی ہے
تمہارے دریا متعفن نہنگوں اور سراب سی آنکھوں والی گائیوں سے سرسرا رہے ہیں

اور اب سائرن دریافت کرنے کی ضرورت نہیں ہے
لیکن اب قوس قزح کی طرف دیکھنا کافی ہے۔
اور اب گوش بلکہ سماعت خدا کی طرف ہے۔
جس نے سیکسوفون کے قہقہے کے ساتھ چھ دنوں میں زمین و آسمان خلق کیے اور ساتویں دن عظیم حبشی کی نیند سویا۔ (سینگور)

سینگور افریقہ کا سب سے حساس اور پُرسوز شاعر ہے جس نے حبشیت کے تصور کو ایک نسلی ردِ عمل کے محدود دائرے سے باہر نکال کر اسے انسانیت تراحم اور شہادت کے تصور سے ہمکنار کیا ہے، اس کی نگاہ بیک وقت

افریقہ اور امریکہ دونوں خطوں کے زبوں حال حبشیوں پر ہے
سینگور کی شاعری پر فرانسیسی علامتی شاعری کا اثر کافی حد تک نمایاں ہے، کیونکہ اس کی تعلیمی اور ادبی نشو و نما بھی فرانس میں ہوئی ہے، علاوہ ازیں سینیگال، جس کا وہ صدر ہے، ایک عرصہ تک فرانس کی نوآبادی رہا ہے۔ سینگور کی شاعری اور اس کے نظریات پر عموماً یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کا ذہن افریقہ میں فرانس کی "جذب و تحلیل" کی پالیسی سے متاثر ہے۔ اس کے برعکس افریقہ کے حبشی نژاد شعراء کا ایک گروہ نوآبادیاتی نظام اور اس کی پروردہ ذہنیت کے خلاف متشدد طریقے سے احتجاج کرتے ہیں کیونکہ ان کے نزدیک جذب و تحلیل کی پالیسی افریقہ میں "وفاداروں" بلکہ غداروں کا ایک گروہ پیدا کرنے کی کوشش ہے :-

میرے بھائی، ہر ریاکاری کے جواب میں تم اپنے دانتوں کی نمائش کرتے ہو۔
سنہری فریم کی عینک والے میرے بھائی۔
تم اپنے آقا کو ایک محبوبانہ نگاہ وفا کی جھلک دکھاتے ہو۔
شام کے بے داغ لباس میں ملبوس میرے بھائی
تم جو انکسار کے حجروں میں چیخ رہے ہو، سرگوشیاں کر رہے ہو۔
عذر جوئی کر رہے ہو
ہمیں تم پر رحم آتا ہے
تمہارے ملک کا جلتا ہوا سورج
تمہارے شیریں ماتھے پر محض ایک دھبہ ہے

اور اپنی وادی کی کٹیا کے خیال سے
تمہارے چہرے پر ندامت جھلک جاتی ہے جو تذلیل اور متعفن
ضمیر سے بوجھل سالوں سے ڈھلا ہوا ہے۔
اوہ، میں یہاں کتنا تنہا ہوں،
کتنا تنہا!

(ڈیوڈ ڈائیوپ)

سنہری فریم والے بھائی وہ افراد ہیں جو افریقہ میں جذب و تحلیل کی پالیسی کے ذریعے افتراق اور تنہائی کو جنم دے رہے ہیں، یہ تنہائی تہذیبی اور نسلی علیحدگی کے طور پر پیدا ہوئی ہے، اس احساس تنہائی کو دُور کرنے کے لئے افریقی شاعر اپنی جدوجہد میں کسی انقلابی منشور کو اپنانے کی بجائے حسب معمول ماضی اور اجداد کی طرف مراجعت کرتا ہے:

میں نے تمہاری موجودگی میں اپنا نام از سر نو دریافت کیا ہے
میرا نام فراق کے عذاب کے نیچے چھپا ہوا تھا۔
میں نے اِن آنکھوں کو از سرِ نو دریافت کیا ہے جن پر اب بخار کی جھلی نہیں ہے، اور تمہارے قہقہے نے مجھ پر ایک شعلے کی طرح سالوں کو چھیدتے ہوئے گذرے ہوئے کل کی برفوں سے پرے افریقہ کو ظاہر کیا ہے،
میری محبوبہ دس سالوں سے پلی ہوئی ہے۔
شکستہ خیالوں اور سرابوں کے دن
اور شراب سے پریشان نیند!
وہ عذاب جس نے آج کو کل کے ذائقہ سے بوجھل کر دیا ہے اور جو محبت

کو ایک بے پایاں دریا میں منتقل کرتا ہے۔ میں نے تمہاری موجودگی میں اپنے لہو کی یاد کو از سرِ نو دریافت کیا ہے۔

اور قہقہوں کے ہار جو ہمارے دنوں کے گرد حمائل ہیں

دن جو دائم نئی مسرتوں سے چمٹ رہے ہیں (ڈیوڈ ڈائیوپ)

افریقی شعرا کا یہ رویہ کہ وہ اپنی مشکلات کا حل ازمنۂ رفتہ اور زمین سے آزلی رشتے سے استحکام میں دریافت کرتے ہیں نہ صرف تاریخ کے غلط مطالعے کا نتیجہ ہے بلکہ افریقی شاعری میں فکری عنصر کی کمی کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔ افریقی شاعری میں دائرہ واردات کم و بیش ایک ہی جذبے پر مشتمل ہے۔

مجموعی اعتبار سے نئی افریقی شاعری ایک مخصوص نسل کے تہذیبی اور سیاسی تداخل کی آئینہ دار ہے جس میں ایک منفرد لینڈ سکیپ اور جذبے کی شدت پوری طرح نمایاں ہے۔ افریقی شعرا کو ابھی شاعری میں ایک طویل سفر کا سامنا ہے جس میں انہیں انگریزی، فرانسیسی اور پرتگال کی بجائے اپنی مقامی زبانوں میں تخلیق کے ذریعے نئے آہنگوں کی دریافت کرنا ہے۔

بوڑھا مصور، پیکاسو

گذشتہ چند سال یورپ کے بڑے بوڑھوں کے لئے بہت بھاری ثابت ہو رہے ہیں، یوں لگتا ہے کہ وہ موت کے انتظار میں صف باندھے ہوئے ہیں، ایلیٹ ختم ہوا، پھر رسّل کی باری آئی، پاسترناک پاؤنڈ، سب کے سب جادۂ فنا کے مسافر، دنیائے تمدن کو ویران کرتے ہوئے عظیم تخلیقی عہدوں کے خالق، اپنی بصیرتوں اور ذہانتوں کو ایک نہایت ہی عامیانہ دور کے سپرد کرتے ہوئے رخصت ہوئے، آخر ش ان بوڑھوں میں سب سے بوڑھا مصور اور بت تراش شاعر اور ڈیزائنر پیکاسو نے چند دن قبل نہایت خاموشی سے اپنی موت کا اعلان کیا: ساتھیو میں انسانی کائنات کے نہایت ہی پُر پیچ، شوخ اور برجستہ آہنگ تمہارے حوالے کر کے موت کے عظیم آہنگ میں محو ہو رہا ہوں، جہاں سے میرے رنگوں، خطوں اور شبیہوں کی صدائیں تمہاری سماعت تک نہیں پہنچ سکیں گی، میں ہزارہا تصاویر، مجسمے اور رنگوں کی برات، اپنی شناخت کے حوالے چھوڑے جا رہا ہوں کہ تم پچھلے زمانوں سے میرے زمانے تک کی انسانی زندگی کے تجربات اور جذبات کے مختلف آہنگوں میں تخلیق کا جوہر تلاش کر سکو کہ زندگی کے غوغے کے عقب میں کتنی پُر اسرار اور بامعانی خاموشی ایک سائے کی طرح دھڑکتی ہے، کائنات کے بوقلموں الوان جو درختوں، آسمانوں

پہاڑوں اور انسانوں کی صورت میں زمین کی کینوس پر پھیلے ہوئے ہیں، ان کی ترتیب و توازن کے ذریعے انسانی تجربات اور جذبات کی ایک دوسری کائنات خلق کی جا سکتی ہے۔

یہ بوڑھا مصوّر جو آج سے ٹھیک ۹۱ برس ۸ ماہ اور ۲۴ دن قبل ہسپانیہ کے ایک قصباتی شہر مالگا میں ایک آرٹ ٹیچر کے گھر پیدا ہوا، ۹۱ برس ۸ ماہ ۲۴ دن کی طویل مسافت کے دوران بارسیلونا، پیرس اور جنوبی فرانس میں گھومتا رہا اور اس نے اپنے فن کے اظہار کے لئے فرانس کی سرزمین کو منتخب کیا تھا، اور تا دمِ مرگ وہیں رہا۔ یہ نہیں کہ اسے ہسپانیہ کی سرزمین ناپسند تھی۔ کون اپنے مرزبوم سے اُکتا سکتا ہے؟ بلکہ وہ آمر فرانکو سے ناراض تھا، وہ آمر فرانکو کی موت کا منتظر تھا، آمر زندہ رہا، فنکار مر گیا، اور ہسپانیہ اس نادر روزگار نابغہ کی تدفین کا اعزاز حاصل نہ کر سکا۔ بوڑھا مصوّر اپنی شخصی بوالعجبی کی بدولت کافی مشہور تھا، وہ جرمنوں سے روٹھ جاتا اور کبھی روسی سفیر کی ہتک پر آمادہ ہو جاتا۔ اہلِ مغرب کے نزدیک اس کی اشتراکیت سے دلچسپی ایک معمہ تھی اور مشرقی یورپ کے ممالک کے لئے وہ سٹھایا ہوا انفرادیت جو مصوّر تھا۔ مجھے بوڑھے مصوّر کی زندگی کے اِن واقعات سے زیادہ دلچسپی نہیں کہ وہ ۱۹۰۰ء کے لگ بھگ بارسیلونا سے پیرس آیا اور چار پانچ سال تک بوہیمین کی زندگی بسر کرتا رہا، اور اپنی بقایا زندگی میں بیویوں اور عورتوں کو اس طرح بدلتا رہا جیسے کوئی پاجامہ بدلتا رہا ہو۔ بوڑھے مصوّر کی شخصیت سے منسوب یہ واقعات اتنے ہنگامہ خیز نہیں ہیں جتنے انہیں بنا دیا گیا ہے۔ پیکاسو کی زندگی کا سب سے مہتم بالشان واقعہ اس کی

مصوّری ہے، اس نے جتنی کثرت اور وسعت کے ساتھ مصوّری کی ہے شاید ہی کوئی مصوّر اس کی کمیت کو پہنچ سکے۔ اس بزرگ کمال کے تجربات اور مشاہدات کی وسعت کا یہ عالم ہے کہ وہ شاذو نادر ہی اپنی لکیروں اور رنگوں کی کیفیات کا اعادہ کرتا ہے۔ پیکاسو انتھک مصوّر تھا مصوّری اس کے لئے زندگی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ ۹۱ برس کی عمر میں بھی اپنی تازہ ڈھائی تین سو تصاویر کی نمائش کا اہتمام کر رہا تھا کہ موت نے اسے آلیا!

پیکاسو، نے مصوّری کا آغاز اپنے آبائی وطن میں چودہ برس کی عمر میں کیا اور اپنی تصاویر کی پہلی نمائش سولہ برس کی عمر میں کی تھی۔ یہ اس کا نقطۂ آغاز تھا، پھر اس کے بعد رنگ، برش اور پلیٹ پیکاسو کی تخلیقی توانائی سے پناہ مانگنے لگے پیکاسو کی تخلیقی شخصیت ساری یورپی تہذیب اور مصوّری کی ایک زندہ علامت ہے اس نے اپنے فن مصوّری میں نشاۃ الثانیہ کے بعد کی جملہ نقاشی کی روایت کو سمو دیا ہے، اس کا ذہن نت نئی صورتوں اور آہنگوں کی تلاش میں رہتا ہے، وہ ہمیشہ دریافت کے ذریعے نئے تجربات کا بطن دریافت کرتا ہے، اور اس کی اکیلی ذات نے مصوّری کے فن میں ہیئت، رنگ اور لکیروں کے اتنے تجربات کئے ہیں کہ تمام یورپی مصوّری کے تجربات ایک طرف ۔۔ اور پیکاسو دوسری طرف! فن مصوّری کے بارے میں پیکاسو بڑا لڑبولا قسم کا نیم سنجیدہ نقاد تھا، جو جی میں آتا کہہ دیتا اور اس کے نقاد سر پکڑ کر بیٹھ جاتے، لیکن کبھی کبھی وہ اپنے فن کی وضاحت بڑے معنی خیز انداز سے کرتا ہے: میرے نزدیک مصوّری اتلاف کا نتیجہ ہے میں تصویر بناتا ہوں اور اسے تلف کر دیتا ہوں، لیکن انجام میں کوئی ضیاع نہیں ہوتا۔

پیکاسو کی تصاویر کا اگر سلسلہ وار مشاہدہ کیا جائے تو پیکاسو کے فن کے بارے میں اس سے بہتر تصریح نہیں ملتی، ایک اعتبار سے پیکاسو کے فنی معترفین کو اس تصریح سے مطمئن ہونا چاہیئے کہ اس نے کلاسیکی اور تاثراتی مصوّروں کی نقالی نہیں کی ہے، اس نے اساتذہ کے اسالیب میں اپنے اظہار کے ذریعے مفاہمت کا قرینہ پیدا کیا ہے، بالکل اسی طرح جیسے غزل گو اساتذہ کی زمین میں غزلیات بنلتے ہیں، زمینوں میں پیکاسو کے بے چین تخلیقی ہنر کا وصف یہ تھا کہ وہ کسی ایک اسلوبِ مصوّری پر قناعت نہیں کرتا تھا، پیکاسو اگر نقال مصوّر ہوتا تو اس کی کل کائنات ڈیگاز، لاترتک اور سیزان کے رنگوں اور شبیہوں تک محدود رہتی، لیکن پیکاسو کی کائنات اور مصوّروں کی نسبت بہت وسیع و عریض ہے۔ اس کی ابتدائی تصاویر میں متذکرہ بالا مصوّروں کے علاوہ والاکیوریز، ڈیگاز اور تاثراتی عہد کے فرانسیسی مصوّروں کے اثرات نظر آتے ہیں، یہ تمام اثرات پیکاسو کے لئے انحراف کے مقامات ہیں، وہ ایک اسلوبِ مصوّری کو اپناتا ہے اور تصویر کی تکمیل کے دوران اسی اسلوب کو منہدم کر دیتا ہے، یہی اتلاف اسے دوسرے اسلوب کی آزمائش پر اکساتا ہے۔ پیکاسو خواہ کسی استاد مصوّر کی سرزمین میں مصوّری کر رہا ہو، اپنے ہسپانوی جذباتی شخصیت کو محو ہونے نہیں دیتا، تصویر میں اس کی شخصیت استاد مصوّر کے اسلوب کے پہلو بہ پہلو چلتی ہے، وہ استاد مصوّر کا غلبہ محسوس کرنے کی بجائے استاد مصوّر کے اسلوب کے امکانات کو اپنے شخصی رنگ سے وسیع تر کرتا ہے، پیکاسو کی جملہ تصاویر ایک متحرک منظر نامہ ہیں۔ جن میں سے مختلف زمانوں اور مختلف ملکوں کی مصوری کے اسالیب ایک قافلے کی صورت میں آہستہ آہستہ آگے بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں،

اس اعتبار سے پیکاسو کا مصوری کی بین الاقوامی روایت سے رابطہ بڑی مستحکم بنیادوں پر ہے۔ اس وقت میرے ذہن میں پیکاسو کی بہت سی تصاویر ہیں سے وہ چند تصاویر ہیں جس میں اس نے ڈیگاز اور لاتریک اور دوسرے مصوروں کی تکنیکوں کو استعمال کیا ہے "زندگی"، "استری کرتی ہوئی عورت"، "بوڑھا یہودی"، اور "مسخروں کا خاندان" وہ مشہور تصاویر ہیں جو پیکاسو کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتی ہیں، یہ تصاویر اساتذہ یا معاصر مصوروں کے اسالیب سے اثر پذیر ہونے کے باوجود رنگوں اور شبیہوں کی انفرادیت کی بدولت پیکاسو کے خصوصی اسلوب مصوری کا نقطۂ آغاز ہیں۔

پیکاسو کے طویل سلسلہ مصوری کے پیش نظر اس کے مصوری کے تسلسل کو مختلف ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے، یہ تقسیم کچھ بے معانی سی ہے تاہم یہ اس کے فن کی تفہیم کا ایک راستہ ہے۔ پیکاسو کے سلسلۂ مصوری (۱۹۰۱-۱۹۰۵) چار سالوں پر محیط ہے، اس دور کی مصوری میں پیکاسو کا موضوع مسخرے، گلیوں کے کھلنڈرے اور راندے ہوئے لوگ ہیں، جو دنیا کی دوڑ اور چمک میں پیچھے رہ گئے ہیں، اس دور کی تصاویر میں اس نے نیلے اور سرمئی رنگ کو تصاویر کے بنیادی موتیف کے طور پر استعمال کیا ہے، اس دور کی تصاویر میں مصور کی مرکزیت شبیہوں پر ہے جس کے نتیجے میں پس منظر بالکل معدوم ہو گئے ہیں۔ یہ تصاویر بنیادی طور پر انسانی اور جذباتی ہیں، ان میں زندگی کی پژمردگی کو نیلے رنگ کے مختلف آہنگوں میں ملفوف کرکے پیش کیا گیا ہے۔

(۱۹۰۵ء-۱۹۰۶ء) پیکاسو کے دوسرے تخلیقی دور کو "روز پیریڈ" سے تعبیر کیا جاتا ہے، اس عہد میں گلابی رنگ کا استعمال تصاویر کا بنیادی موتیف ہے،

ان تصاویر میں پہلے دور کی نسبت رنگوں کا استعمال زیادہ شوخ ہے اور شبیہوں کے خطوط کلاسیکی اسلوبِ شبیہہ سے مطابقت رکھتے ہیں، یعنی پہلے دور میں شبیہوں کے خطوط جذباتی شکستگی کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں، لیکن اس دور کی شبیہوں کے بدنی خطوط بڑی بڑی قوسوں کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں۔

پیکاسو کی تخلیقی قوت اپنے تیسرے دور میں ۱۹۰۷ء - ۱۹۰۸ء ایک نئی جہت میں سفر کرتی ہے، اسی زمانے میں پیکاسو کی ملاقات یورپ کی تہذیبی نائیکہ گرٹوڈ سٹین کے گھر جارج براک سے ہوتی ہے جہاں وہ افریقی بت تراشی کے اسلوب سے آگاہ ہوتا ہے، یہی اسلوب پیکاسو کی اس دور کی تصاویر میں ملتا ہے، پیکاسو کی ان تصاویر میں اشیاء اور شبیہوں کا ادراک کلاسیکی اور نیم حقیقت پسندانہ ہے جن میں حسی ادراک کو شئے کے یا تجربے کے مشاہدے کی بنیاد بنایا گیا ہے لیکن اس دور کی تصاویر میں شبیہوں کے خدوخال زاویہ دار اور گوشہ دار لکیروں میں رونما ہوتے ہیں۔ ان لکیروں میں ایک طرح کی نئی جذباتی شدت اور جذبات کی تلاطم کا احساس ابھرتا ہے، پیکاسو کی مصوری کا چوتھا دور ۱۹۰۹ - ۱۹۱۴ء دورِ سوم کا تسلسل ہے اس دور کو تجزیاتی اشکالِ ہندسی کا دور کہا جاتا ہے، اس تخلیقی عرصے میں پیکاسو نے اشیاء اور ابدان کو مکعبوں میں تقسیم کرکے فنی ادراک کا نیا اسلوب تعمیر کیا ہے۔ مکعبوں کی صورت میں اشیاء کا ادراک ایک طرح کی جذباتی اقلیدس ہے۔ اس عمل میں پیکاسو کے ساتھ اس کا ساتھی جارج براک بھی مکعب مصوری کے اسلوب کی تعمیر میں مصروف رہا، براک نے اس اسلوب میں یکتائی حاصل کی، لیکن پیکاسو حسبِ عادت اس اسلوبِ مصوری کو منہدم کرکے کسی اور تلاش میں نکل جاتا ہے، اس اسلوبِ مصوری

میں پیکاسو کی شہرہ آفاق تصویر (گرنیکا۔ ۱۹۳۷ء) بڑی اہمیت کی مالک ہے جو سپین میں جرمنوں کی بمباری کے خلاف ایک توانا احتجاج ہے۔ اسی دور میں پیکاسو نے "کو-لیج" اسلوبِ مصوّری کو بھی اظہار کا وسیلہ بنایا ہے، وہ اخبار یا کسی رنگین کاغذ کو گٹار، بوتلوں یا دوسری اشیار کی شکل میں کاٹ کر کے انہیں ایک خاص موتیف کے تحت کاغذ یا کینوس پر چسپاں کر کے تجربے کے خد و خال نمایاں کرتا ہے۔

۱۹۱۵ - ۱۹۱۶ء تک پیکاسو کا بیشتر وقت پنسل سے بناتے ہوئے خاکوں میں گزرا، پھر ۱۹۱۷ء میں وہ ژان کاکتو کے ساتھ "بیلے" کی زیبائش کے لئے اٹلی گیا، جہاں اسے کلاسیکی مصوّروں کو بکثرت دیکھنے کا موقعہ ملا۔ اٹلی کے سفر سے پیکاسو کی مصوّری میں نئے موضوعات شامل ہوئے ہیں۔ پیکاسو نے ۱۹۲۵ء کے لگ بھگ "گروٹسک" اور "دوہری تمثال" کا اسلوب وضع کیا جس میں اس نے انسانی شکلوں اور بدنی خطوط کو یوں توڑ مروڑ کر پیش کیا کہ جو بعض کے نزدیک غیر انسانی رویے کا نتیجہ ہیں۔ اسی نہج کی تصاویر میں پیکاسو نے لاشعور کی مختلف تمثالوں اور تلازمات کے ذریعے تصویروں کو مرتب کر کے سرریلیٹ اسلوبِ مصوّری وضع کیا ہے۔ ۱۹۲۵ء کے بعد پیکاسو کی مصوّری ایک عمومی اسلوب اختیار کرتی ہے، اس اسلوب کا نام پیکاسو ہے جو تجرید اور تجسیم کا مرکب ہے۔ ایسی تصاویر میں سب سے جاذب تصاویر "ماں اور بچہ" اور "نیند" رنگوں کی گہرائی اور خطوط کے تصادم کا اعلیٰ مرقع ہیں اسی طرح تجریدی سطح پہ وہ کسی ایک شئے سے ساری تصویر کا ڈھانچہ تعمیر کرتا ہے، اس نوع کی تصاویر میں "بیٹھ کر نہانے والی" قابلِ ذکر ہے جس میں ایک گٹار کو ایک عورت کے بدن میں منتقل کر دیا گیا ہے، یہ تصویر پیکاسو نے ۱۹۳۰ء کے قریب

بنائی تھی، یہ وہ دور تھا جب پیکاسو "حسن" کے روایتی تصور سے انحراف کر کے انسان کا ادراک ایک بد شکل حقیقت کے طور پر کر رہا تھا۔ ۱۹۴۵ء، ۱۹۴۶ء کے دوران پیکاسو نے جو تصاویر بنائی تھیں ان میں جنگ اور امن اس کے خاص موضوعات ہیں۔ علاوہ ازیں اس دور میں اس نے بچوں کے اسلوب مصوری میں بھی کافی تصاویر جن کے بارے میں وہ لکھتا ہے: جب میں بچہ تھا تو یہ تصاویر نہیں بنا سکا، اب بوڑھا ہو کر بنا رہا ہوں۔

مصوری کی بحث میں تجرید، تجسیم اور حسن وہ اصطلاحیں ہیں جو ناگزیر طور پر مختلف مسائل پیدا کرتی ہیں، ہر عظیم مصور اپنی تصاویر کی صورت میں ان کی تشریح کرتا ہے، پیکاسو حسن کے بارے میں لکھتا ہے: "حسن کا کلاسیکی عقیدہ محض فراڈ ہے" کلاسیکی مصوری میں انسانی ابدان کے خطوط خدوخال بناتے وقت جسم کی ہیئتی ساخت کی تفاصیل پر زور دیا گیا تھا اور یونانی مجسموں کی طرح جسم کی قاشوں اور پٹھوں کو بڑی جزئیات کے ساتھ نمایاں کیا جاتا تھا یعنی حسن کا تصور شبیہہ کے تناسب سے جنم لیتا تھا حسن کے اظہار کا طریقہ اچھی خاکہ کشی کے لوازم کو پورا تو ضرور کرتا، لیکن مصور اپنے تجزیے کے وجدان سے محروم ہو جاتا ہے۔ کلاسیکی تصور حسن کے خلاف بغاوت فرانسیسی اظہاریاتی اور تصوراتی مصوروں نے کی کہ حسن کی بنیاد فوری حسی ادراک پر ہونی چاہیے، یعنی ایک موضوع یا معروض کو اس طرح پیش کرنا چاہیے، جیسا وہ ایک مخصوص لمحے مصور کو نظر آ رہا ہے، موضوع یا معروض کے خدوخال ادراک کرنے والے کے حوالے سے قائم ہونے چاہئیں۔ اس کا انحصار اظہار کنندہ پر ہے کہ وہ ادراک کے عمل کو موضوع پر اہمیت دیتا ہے یا نہیں۔ حسن کی تشکیل میں پیکاسو اظہاریاتی اور تاثراتی مصوروں

سے کافی متاثر ہے۔ مگر اس نے حسن کے جملہ لوازم، تجرید اور تجسیم کے اصولوں کو بالکل الٹ دیا ہے۔ اس نے حسی ادراک کے ذریعے حاصل شدہ تجرید حسن کی محدودیت کو تسلیم کرتے ہوئے معروض کے حسن کی بنیاد اس کے تصور پر رکھی ہے، تجربے کی تشکیل کا یہ اسلوب پیکاسو کے ادراک حسن اور تجریدی مصوری کا بنیادی حربہ ہے پیکاسو اشیار کی شیئت کا جس طرح ادراک کرتا ہے اس میں شیئت سے اشیار کی طرف رجوع کیا جانا ضروری ہے۔ تمثال یا نقش اس طرح معروض کا اشارہ بن جاتے ہیں، پیکاسو خود لکھتا ہے: تجریدی مصوری کوئی چیز نہیں ہے، ہمیشہ ابتدار کسی چیز سے کی جاتی ہے اور پھر بعد میں حقیقت کے عناصر کو بتدریج علیحدہ کیا جاسکتا ہے، معروض تصورات پیدا کرتے ہیں، آخر میں جذبات اور تصورات تصویر کے خطوط میں قید ہوتے ہیں۔ پیکاسو بنیادی طور پر تصورات کا مصوّر ہے وہ حسی ادراک کو صرف ایک اسلوب کے طور پر استعمال کرتا ہے اور پھر اس کے ذریعے معروض اور شبیہوں کو تصورات میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس ذیل میں پیکاسو کی وہ تصاویر بڑی دلچسپ ہیں جس میں وہ دوہری تمثال کے ذریعے اپنے تصورات کی وضاحت کرتا ہے، ایک ہی تصویر میں وہ شبیہ کے سامنے کے منظر اور پروفائیل کو آپس میں ملا دیتا ہے۔

وہ تجربات پیکاسو کی متخیلہ کو حرکت دیتے ہیں ان میں انسان اور انسانی حقیقت بنیادی حیثیت رکھتی ہیں، درحقیقت پیکاسو بیسویں صدی کا سب سے بڑا انسان دوست مصور ہے، پیکاسو ہر حالت میں انسان اور اس سے متعلقہ کوائف سے وابستہ رہتا ہے گو مصوری، موسیقی اور بت تراشی لسانی فنون کی نسبت کافی محدود فنون ہیں کیونکہ رنگوں اور لکیروں سے صرف تاثرات ہی پیدا کئے جا سکتے ہیں، اقدار کی تشکیل نہیں

کی جا سکتی۔ تاہم مصوری کی بدولت اشیاء اور انسانوں کے بارے میں ایک رویے کی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ پیکاسو ایک ایسا مصوّر ہے جس نے اپنی تصاویر کے ذریعے مختلف عہدوں کے انسانوں اور ان کے تعلقات کا اس طرح ادراک کیا ہے کہ مجموعی اعتبار سے اس کی تصاویر میں ایک رنگ و آہنگ وضع کیا جا سکتا ہے، ابتدا سے اختتام تک پیکاسو کی تصاویر میں انسان کے حالات اور اس کے مقدر کی بے بسی سے پیدا شدہ پژمردگی کا احساس بڑا قوی ہے۔ اپنی تصاویر میں اس نے انسان کو تمام جذبات کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ ابتدائی تصاویر میں بازیگروں، مسخروں اور معاشرے کے رد کردہ افراد کی مختلف کیفیات کو پیش کیا ہے، درمیانی اور آخری دور کی تصاویر میں بھی وہ انسان کو انفرادی اور اجتماعی دہشت اور ہلاکت کے خوف میں جکڑا ہوا دکھاتا ہے، یورپ کی دو عظیم جنگوں نے پیکاسو کے تصورات انسان کو بہت مسخ کیا ہے اس نے بطور احتجاج گرنیکا کے اسلوب میں چند تصاویر میں انسان کشی کے مناظر خلق کئے ہیں۔ پیکاسو امن کا خواہاں ہے وہ کبھی امن کی فاختائیں بناتا ہے اور کبھی انہیں تشبیہوں میں ہلاکت کا خوف اور کرب اتنا شدید کر دیتا ہے کہ انسان ایک عجیب غریب خلقت بن جاتا ہے، کھلے ہوئے دہانے، شکستہ چہرے، مڑی ہوئی آنکھیں اور دہشت کا احساس انسان کے قنطائی رویے کے خلاف ایک ردِ عمل ہے، یہ غلط ہے کہ پیکاسو کا انسان کے بارے میں غیر انسانی رویہ ہے، وہ دراصل اس کی منفی کیفیات سے اس کے لئے تراحم اور گداختگی کے احساسات پیدا کرنا چاہتا ہے، پیکاسو جب کوئی ساکن تصویر بھی بناتا ہے تو وہ پاکستانی مصوروں کی طرح اسے بے جان اشیاء کی میکانکی ترتیب بننے نہیں دیتا، ساکن تصویر کے مختلف عناصر

کو ایک جذباتی ترتیب کے تحت منظم کرتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر ایک داخلی موڈ تصویر کی معنوی سطح خلق کرتا ہے، پیکاسو خواہ تکونوں یا مکعبوں کے ذریعے مناظر اور شبیہوں کی تخلیق کر رہا ہو. وہ اِن کے انسانی پہلوؤں کو نظر انداز نہیں کرتا. یہی وجہ ہے کہ پیکاسو کے طویل سلسلۂ مصوری میں قدرتی مناظر کی تصاویر کشی خال خال ہے. مجموعی اعتبار سے پیکاسو کی تصاویر یں انسانی ہلاکت اور اس کے معاشرتی استحصال کے خلاف ایک باقاعدہ احتجاج ہے، وہ انسان کی سلامتی اور اس کی منتشر شخصیت کو مجتمع کرنے کا خواہشمند ہے.

پیکاسو بڑا بازیگری مصوّر تھا، اسے مصوّری میں رنگوں اور لکیروں کی محدودیت کا احساس تھا. چنانچہ وہ ہمیشہ اپنے اظہار کے وسائل کی تلاش میں تجربات کرتا رہتا کولیج، لتھوگرافی، پنسل ڈرائنگ، ظروف سازی مجسمہ سازی وہ مختلف ذرائع ہیں. جو پیکاسو معانی آفرینی کے لئے استعمال کرتا ہے. پیکاسو بڑی زبردست قوتِ متخیلہ کا مالک تھا، وہ چشم زدن میں زندگی میں موجزن عدم تناسب کو بھانپ جاتا، اس کا کمال یہ ہے کہ وہ عموماً عدم تناسب سے تناسب کی تشکیل کرتا ہے، اور بعض دفعہ تفنن کے لئے مضحکہ خیزی بھی کرتا ہے میرے چشم تصور کے سامنے اس وقت پیکاسو کا وہ مجسمہ ہے جس میں اس نے سائیکل کے ہینڈل اور سائیکل کی گدی کو اس طرح ایک دوسرے سے متصل کیا ہے کہ ہینڈل پر لگی ہوئی گدی سے ہسپانوی سانڈ کی شبیہ مرتب ہوتی ہے، پیکاسو اس قسم کی بازیگروں کا بھی شائق تھا، جو اس کی تصاویر کی افسردہ فضا میں ایک طرح کا ریلیف مہیا کرتی ہیں اپنے معاصرین کے برعکس پیکاسو کے لئے تکنیک کی نسبت ہیتیں زیادہ اہم ہیں، اس لئے ہیتوں کے

پھیلاؤ اور سکڑن کے دوران جذباتی سطح کو بین الخطوط قائم رکھا ہے، یہ وصف اسے دوسرے مصوروں سے ممیز کرتا ہے۔ پیکاسو کی ہنرمندی کا سب سے بین ثبوت لکیروں اور رنگوں کا ادغام ہے، وہ تصاویر بناتے ہوئے ہر دو کو اس طرح مدغم کرتا ہے کہ دونوں میں امتیاز کرنا مشکل ہے، مجموعی اعتبار سے پیکاسو نے لکیروں کے مبالغے اور رنگوں کے زیروبم سے اپنے عہد کا باطن دریافت کیا ہے جو انتہائی شکل میں انسان دوستی اور انسانی قدروں کا تحفظ ہے۔

پیکاسو بڑا شتوتگڑا قسم کا مصور تھا اس نے رنگوں اور لکیروں کی دنیا سے فرصت حاصل کر کے لفظوں کی دنیا میں بھی ٹانگ اڑائی ہے، اس کے ڈراموں اور نظموں کی آمیز کیفیت پر اس کی تخلیقی شخصیت میں تفنن کا وہی ریلیف مہیا کرتی ہیں جو اس کی مصوری میں سائیکل کی گدی اور ہینڈل کرتے ہیں، مائیکل اینجلو اور لیونارڈو کی طرح پیکاسو کے لئے لفظوں کی کشش بڑی شدید ہے لیکن اس کا اصل ہنر لفظوں کی بجائے رنگ اور لکیریں ہیں۔ بے شک بوڑھا مصور مر چکا ہے اور وہ اپنے سینے میں یورپی مصوری کی جملہ روایت اور تجربات کے لامتناہی سلسلے کو منکشف کر کے خود نظروں سے اوجھل ہو چکا ہے لیکن وہ اہل دنیا کی بصارت کے لئے اتنی تصویریں، رنگ اور خطوط چھوڑ گیا ہے کہ ان سے لطف اندوز ہوتے کے لئے ایک صدی درکار ہے۔

ایذرا پاؤنڈ کی موت پر

وہ جو جوانی میں بڑھاپے کی آمد کے گیت گاتا اور بڑھاپے میں جوانی کی کشش دیکھتا، ایک دن چپ چاپ اٹلی کے قصبے راپیلو میں گاتا گاتا خاموش ہو گیا۔ وہ اس قصبے میں دنیا کی ظاہری رعنائیوں سے دور، اصل حقیقتوں کی گود میں مصوری کے شاہکاروں اور قدیم چینی شاعری کے ملفوظات کے درمیان متفکر کہنہ سال چہرہ لئے کبھی سوچتا، کبھی خیالوں کو ہیئتوں میں پابند کرتا اور کبھی اپنے داماد کے ساتھ قدیم مصری تصویری تحریروں میں انسانی دانش کی داستانیں تلاش کرتا۔ اب ہم میں نہیں رہا ہے۔ مغربی خبر رساں ایجنسیوں کے ٹیلی پرنٹرز نے اطلاع دی ہے، ہمارے اردو کے اخبار خاموش ہیں۔ مرتا ہے تو مرے، ہماری بلا سے۔ سفید فام تھا، اس سے ہمارا کیا تعلق؟ یہ رویہ پاؤنڈ کی نہیں، ہماری ثقافتی موت کا اعلان ہے، یہ خنک لاتعلقی تشویش ناک ہے۔ دانش کے لئے چین تک جانے کی تلقین کی گئی ہے۔

یورپ کا ایک اور عظیم بوڑھا مر گیا ہے، ایک مخصوص شعری اور تنقیدی روایت اس کے ساتھ ختم ہو گئی ہے۔ نہیں، وہ اپنے تسلسل کا قرینہ چھوڑ گیا ہے۔ پاؤنڈ کی اجتہادی شخصیت اپنی ذات میں ایک دبستان تھی۔ بہت سے

اس سے ناراض ہوئے، بہت سوں نے اس سے اکتساب کیا۔ کسی نے اسے دیوانہ کہا، کسی نے ناقابلِ فہم، جتنے منہ اتنی باتیں، لیکن سب نے اس کی عظمت کا اعتراف کیا، اور اس کے تحصیلِ علم اور ترسیلِ دانش کے جذبے کو سراہا۔

اپنے معاصر جیمز جوائس کی طرح پاؤنڈ اپنے عہد کی متنازعہ فیہ شخصیت تھی۔ دونوں میں فرق یہ تھا کہ جیمز جوائس اپنی محدب شیشوں کی عینک سے دنیا کو دیکھتا اور خاموشی سے زبان کے بدن کی جراحت کرتا جاتا۔ لیکن پاؤنڈ امریکیت سے بھاگا ہوا لٹھ باز امریکی شاعر تھا جو اپنی بات کہنا اور منوانا جانتا تھا، وہ شاعروں کا مہاگرو تھا۔ شاعروں کو شاعری کے داؤ پیچ سکھاتا، نقادوں سے پنجہ آزمائی کرتا اور غلط علمی اور معاشرتی رویوں کو للکارتا اور جان بوجھ کر جھگڑے مول لیتا۔

ایذرا پاؤنڈ ۱۸۸۵ء میں امریکہ کے شہر آئی ڈہو میں سرکاری ٹکسال انسپکٹر کے گھر پیدا ہوا۔ ابتدائی اور یونیورسٹی کی تعلیم امریکہ میں حاصل کی اور وہیں اپنی عملی زندگی کا آغاز بحیثیت اخبار نویس کیا۔ ۱۹۰۵ء کے لگ بھگ وہ امریکہ سے ہجرت کر کے یورپ گیا جہاں اس نے لندن اور پھر پیرس میں اقامت اختیار کی۔ تخلیقی اعتبار سے پاؤنڈ کی نقل مکانی کا دوسرا دور غایت درجہ اہم ہے، یہ وہ زمانہ تھا جب یورپ کے نادر روزگار شاعر، ادیب اور مصوّر، پیرس میں ادبیات اور فنون کے نئے عہدوں کے آغاز کی داغ بیل رکھ رہے تھے۔ لندن اور پیرس میں پاؤنڈ کو پروست، جوائس، ہیمنگ وے، پرس اور دیگر فنکاروں سے بحث و تمحیص کا موقع ملا۔ اور پھر یہیں سے پاؤنڈ کے ہنگامہ خیز تنقیدی نظریات اور عہد ساز منظومات کی تخلیق کا سلسلہ شروع ہوا۔ دوسری جنگِ عظیم

کے قریب پاؤنڈ نے اٹلی میں مستقل سکونت اختیار کی، اور گوشہ تنہائی میں یونانی اطالوی اور چینی شاعری اور مصوری کا مطالعہ کرنے لگا۔ پاؤنڈ کے لئے اٹلی کی سرزمین بڑی پرکشش تھی۔ اس نے ایک مرتبہ اخبار نویسوں کو بتایا کہ مغرب میں اٹلی علم و دانش کا گہوارہ ہے اس لئے اس نے اس سرزمین کو رہائش کے لئے منتخب کیا ہے۔ اٹلی میں ہی پاؤنڈ کے سب سے بڑے تنازعے کا آغاز ہوتا ہے۔

دوسری جنگِ عظیم کے دوران اس نے نامعلوم وجوہ کی بنا پر فسطائیت کی حمایت میں اور امریکہ کے خلاف پروپیگنڈہ کا آغاز کیا، اس پر دنیا کو حیرت ہوئی کہ اس بزرگ و برتر شاعر کو یکایک کیا ہوا کہ اسے انسانیت کی بقا فسطائیت میں نظر آنے لگی۔ پاؤنڈ نے اس کایا کلپ کا یوں جواز مہیا کیا: سرمایہ دارانہ جمہوریت میں شعراء اور اِن کے فن کی حیثیت ایک پالتو جانور کی سی ہے، مغرب کے اقتصادی نظام پر بنکاری کا غلبہ ہے اس لئے حقیقی اقدار گم ہو گئی ہیں۔ پاؤنڈ اپنے آپ کو سنڈیکلسٹ کہتا تھا۔ لیکن اس کے سیاسی نظریات اور فسطائیت کا دفاع بودا سا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد پاؤنڈ امریکہ گیا جہاں اس کے سیاسی نظریات اس کی ایک مشکل بن گئے۔ ہیمنگ وے اور دوسرے دانشوروں نے اس کے تحفظ کے لئے یہ موقف اختیار کیا کہ وہ اختلالِ حواس کا مریض ہے، چنانچہ اس طرح پاؤنڈ نے پاگل خانے میں پناہ لی اور تیرہ سال تک ایک ہوش دیوانے کی طرح تخلیق میں مصروف رہا۔ تیرہ چودہ برسوں کے بن باس کے بعد پاؤنڈ واپس اٹلی چلا گیا جہاں وہ "رابیلو" کے قصبے میں اپنی قلعہ نما اقامت گاہ میں تادمِ مرگ مصروفِ شعر و سخن رہا ــــــ پاؤنڈ کے سیاسی اختلافات کی بدولت اسے

نوبل انعام برائے ادبیات سے محروم رکھا گیا۔ اہلِ مغرب نے اپنی انا کی تسکین کی، پاؤنڈ کے مرتبے کو آنچ نہ آئی۔ نوبل انعام برائے ادبیات پاؤنڈ کے اعزاز سے محروم رہا!

پاؤنڈ کی تخلیقی زندگی کم و بیش ساٹھ پینسٹھ سالوں پر محیط ہے، اور اس طویل عرصے کو اس نے پوری طرح استعمال کیا ہے۔ پاؤنڈ متنوع علمی و ادبی دلچسپیوں کا حامل تھا۔ دنیا نے اس کی شخصیت اور تبحرِ علمی کے مختلف رُخ دیکھے، یہ پاؤنڈ کا کمال ہے کہ اس نے ہر میدان میں اپنا سکہ منوایا۔ وہ کبھی لطیف احساسات کے شاعر کے روپ میں نمودار ہوتا ہے کبھی زناٹے دار، تیور بدلتے ہوئے نقاد کا ماسک پہن لیتا ہے اور کبھی قدیم شاعری کا مترجم بن جاتا ہے۔

پاؤنڈ بے پایاں تخلیقی قوت کا مالک تھا۔ تحصیل و ترسیل علم اس کا خصوصی شیوہ تھا۔ اس نے اپنی تخلیقی قوت کو ہمہ گیر اور بھرپور بنانے کے لئے روم، یونان اور چین کے کلاسیکی ادب میں خصوصی مہارت حاصل کی، ایک سے زیادہ زبانوں پر عبور حاصل کیا، اور اپنے طویل عرصۂ حیات میں جو کسب کیا اسے دوسروں تک منتقل کیا۔ اس میں عالمانہ بخل اور تکبر نام کو نہ تھا۔ ۱۹۵۹ء میں بی بی سی کو انٹرویو دیتے ہوئے اس نے کہا: میں آج کل دانتے سے بہت کچھ سیکھنے کی کوشش کر رہا ہوں، وہ شخص جو یورپی شاعری اور تنقید میں بذاتِ خود ایک دبستان کی حیثیت رکھتا ہو تحصیل علم کے بارے میں اس کا یہ رویہ قابلِ تحسین ہے۔ پاؤنڈ کا سیکھنے اور سکھانے کا انداز غالباً چینی شاعروں اور مفکروں کے اثر کا نتیجہ ہے، اسی باعث پاؤنڈ کی انتقادی تحریروں میں مسائل اور موضوعات کی وضاحت کا انداز استادانہ

ہے۔ پاؤنڈ واقعی ایک شاعر ساز استاد تھا جس سے ایلیٹ جیسے شاعر نے تربیت حاصل کی تھی۔

پاؤنڈ کی تنقیدی تحریریں بے شمار ہیں لیکن A B C OF LEARNING POLITE ESSYS اور MAKE IT NEW کو نئے شعری اور تنقیدی نظریات کی بدولت خاصی شہرت حاصل ہوئی۔ بیسویں صدی کے ابتدائی حصے میں پاؤنڈ ایک مصلح نقاد کی صورت میں یورپ کے شعری و ادبی افق پر نمودار ہوا۔ جو نہ صرف ذوق اصلاح چاہتا تھا بلکہ جملہ نظام شعر کو تبدیل کرنا چاہتا تھا ایک جدت پسند ذہین شاعر کی طرح انگریزی شاعری کے دستور العمل کو از سرِ نو مرتب کیا اور اپنے اظہار کا پیرایہ خود اختراع کیا۔ پاؤنڈ سے قبل انیسویں صدی میں انگلستان کی شاعری گھٹی گھٹی سی تھی، براؤننگ کے بجز کوئی قابل ذکر شاعر نہیں تھا، پاؤنڈ نے اپنی امریکی شخصیت کی بدولت ری میں ایک براہ راست انداز پیدا کر کے اس کے لاحقے ساری یورپی تہذیب سے متوسط کر دیئے۔ پاؤنڈ لکھتا ہے کہ روایت پابندی کی بجائے حسن کا درجہ رکھتی ہے۔ روایت سے رابطہ مصنف کو تقویت دیتا ہے، گو روایت کا یہ تصور کسی قدر ڈھیلا ہے۔ تاہم پاؤنڈ نے شاعری کے ذریعے مغربی اور مشرقی تمدن کا باطن دریافت کرنے کی کوشش کی۔ پاؤنڈ کے تنقیدی نظام میں وہ نظریاتی اور فلسفیانہ مباحث نہیں ملتے جن کا آغاز بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے ہوتا ہے، اس میں پاؤنڈ سے زیادہ اس کے زمانے کا دخل ہے، کیونکہ نفسیات علم المعانی اور دیگر نظریات کے حوالے سے ادبیات کی تشریح کا آغاز بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے لگ بھگ ہوتا ہے۔ بعد میں پاؤنڈ اپنے کینٹوز اور چینی شاعری کے

تراجم میں اتنا منہمک ہوا کہ اس نے تنقید کی بہت کم خبر لی ۔ شعر و ادب کے بارے میں وہ لکھتا ہے : ادب اور فنون کیمسٹری کی طرح ایک سائنس ہیں ، ادب اور فنون کے موضوعات انسان اور انسانیت ہیں ، ادب انسانی طبائع کے بارے میں وافر مواد مہیا کرتا ہے ، ادب انسانی فطرت اور انسانی کائنات کی شہادت دیتا ہے ۔ ناقص ادب اور ادیب وہ ہے جو اپنی شہادت کو وقتی مصلحتوں کے تحت ناقص بنا دیتا ہے ، جھوٹا فن کار گردن زدنی ہے ۔ فنونِ انسانی مخلوق کے بارے میں بہترین مواد مہیا کرتے ہیں ، فنون اخلاقیات کے لئے بھی اسی نوعیت کا مواد فراہم کرتے ہیں فنون کے ذریعے حاصل شدہ معطیات ماہر نفسیات یا ماہر سماجیات کے حاصل کردہ معطیات کی نسبت زیادہ حقیقی ہوتے ہیں ۔ کیونکہ ان میں تجرباتی ہونے کا رجحان غالب ہوتا ہے ۔ اچھی تخلیق وہ ہے جو سادہ ، واضح اور قطعی ہو ۔ تخلیقی عمل میں ایک طرح کا ضبط ہونا لازمی ہے ، اور اس ضبط کا مظاہرہ وہی فنکار کر سکتا ہے ۔ جو اپنے تجربے پر دسترس رکھتا ہو ۔

پاؤنڈ ادبیات میں انسان اور اس کی کائنات کو مرکزیت کا درجہ دے کر فنکار کو بیان کی سادگی کی ترغیب دیتا ہے ۔ اگرچہ یہ نظریات اتنی جدت کے حامل نہیں ہیں تاہم پاؤنڈ کا سادگی اور قطعیت کی طرف رجحان انگلستان کی انیسویں صدی کے آخر کی مصنوعی شاعری اور علامت نگار فرانسیسی شعراء کے خلاف ایک ردِ عمل کی حیثیت رکھتا ہے ۔ شاعری کے تخلیقی عمل میں پاؤنڈ نے زبان کے عمل کو کافی مرکزیت دی ہے ، اس کے نزدیک ادب معنویت سے بھری ہوئی زبان ہے ، زبان انسانی شعور کا سب سے وقیع ذریعہ ہے ، زبان کی غایت

ابلاغ ہے۔ اگر کسی جانور کا اعصابی نظام اس کے اندرونی احساسات پیدا نہیں کرتا تو وہ جانور بے حس ہو جاتا ہے، جب کسی قوم کا ادب انحطاط پذیر ہو تو وہ قوم بے جان ہو جاتی ہے۔ وہ لکھتا ہے: تمہاری زبان تمہارے ادیبوں کی ذمہ داری ہے۔ اچھا مصنف وہ ہے جو زبان کی تاثیر کو برقرار رکھتا ہے، پاؤنڈ کے نزدیک شاعری میں زبان کے ذریعے مختلف اسالیب سے معانی آفرینی کی جاتی ہے، وہ ان مختلف اسالیب کو مختلف نوعیت کی شاعری سے تعبیر کرتا ہے، شاعری کی وہ قسم جس میں الفاظ کے متداول معانی سے ماورا ہو کر اس کی صوتی یا غنائی خصوصیت کے ذریعے اس کی معنوی تقلیب کی جاتی ہے۔ شاعری کی ایک قسم وہ ہے جس میں تخیل پر امیجز منعکس کیے جاتے ہیں، شاعری کی ایک اور قسم وہ ہے جسے ذہن کو الفاظ کے درمیان رقص سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ الفاظ کے استعمال کا یہ اسلوب قابل اعتماد نہیں ہوتا۔ شاعری میں معنوی تشکیل کے بارے میں پاؤنڈ کے نظریات چنداں نتیجہ خیز نہیں ہیں۔ پاؤنڈ الفاظ کے یک سطحی معانی اور ان کے براہ راست ابلاغ پر اصرار کرتا ہے۔ چونکہ شاعری میں ابلاغ کی وہ قطعیت ممکن نہیں ہوتی جس پہ پاؤنڈ ضرورت سے زیادہ اصرار کرتا ہے۔ پاؤنڈ بحیثیت شاعر بذات خود الفاظ کے یک سطحی معانی کی بجائے دوہری معنویت کے قرینے کو ترجیح دیتا ہے۔

بحیثیت نقاد، پاؤنڈ کے ادبی نظریات سے زیادہ اہم اس کا وہ اسلوب ہے جس کے تار و پود کے نتیجے میں مختلف نظریات جنم لیتے ہیں، یہ اس کے اسلوب تنقید کی شدت تھی کہ اس نے اپنے عہد کے غیر اہم شاعروں کو محض اپنے بل بوتے پر اہم بنا دیا تھا۔ پاؤنڈ کے تنقیدی مضامین بڑی تندی کے حامل ہیں، وہ مخالف آراء

کو بڑی تیزی سے کاٹتا ہے، چھوٹے چھوٹے جملوں میں شاعری اور ادبیات کے بارے میں نتیجہ خیز معلومات فراہم کرتا ہے، قدم قدم پر اس کا وسیع مطالعہ جھانکتا ہے. یہ درست ہے کہ پاؤنڈ کے یہاں نظریاتی تنقید بہت کم ہے تاہم اس نے شاعری اور تخلیقی عمل کے بارے میں اتنا کچھ سوچا اور لکھا ہے کہ شاید ہی کسی اور نقاد نے شاعری اور تخلیق کے اس پہلو کو اتنی اہمیت دی ہو. بقول ایلیٹ پاؤنڈ کے تنقیدی مضامین کا روئے سخن نقادوں سے ہے. وہ شاعروں کو بھی اچھی شاعری اور بڑے ادب کی پرکھ کے داؤ پیچ سکھاتا ہے جو بتدریج قاری کی معلومات میں توسیع بھی کرتے ہیں.

پاؤنڈ کے تنقیدی نظریات نے جس طرح معاصر شعر و ادب کو متاثر کیا اور یورپ میں جدید انگریزی شاعری کا لب و لہجہ متعین کیا، اسی طرح اسی کی شاعری کا اثر و نفوذ یورپ اور امریکہ کی سرحدوں سے رینگتا رینگتا سرزمین پاک و ہند میں بھی آ پہنچا. ہمارے بعض جدید شعراء (تصدق حسین خالد، محمد صفدر) نے اس بزرگ شاعر کی نظموں کو اس طرح اردو میں منتقل کیا کہ اٹلی کے گمنام قصبے میں اسے کانوں کان خبر نہ ہوئی.

پاؤنڈ کی شاعری کو مختلف ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے. پاؤنڈ کی پہلے دور کی شاعری پر ییٹس، براؤننگ اور قدیم چینی شاعری کے اثرات غالب نظر آتے ہیں. پاؤنڈ، براؤننگ کا بہت معترف تھا اور اسی اعتراف کے زیر اثر اس نے ابتدا میں ڈرامیٹک لیرک کو اظہار کا ذریعہ بنایا. پاؤنڈ کے انفرادی شعری اسلوب کا آغاز ۱۹۱۲ء کے لگ بھگ ہوتا ہے جب ہیرم کی نظموں

سے متاثر ہو کر اس نے رچرڈ ایڈ لنگٹن کے ساتھ امیجسٹ تحریک کا آغاز کیا۔ اسی دور کی نظموں سے پاؤنڈ کی حقیقی شہرت پھیلنے لگی۔ پاؤنڈ شاعری میں امیجسٹ تحریک کا صرف نمائندہ ہی نہیں تھا، مبلغ بھی تھا۔ چنانچہ اسی زمانے میں جدید شاعری کی بنیادوں کی وضاحت کرتے ہوئے اس نے شاعری میں امتناعات کا اعلان کیا جو اس تحریک کا دستور العمل قرار پائے۔ اس زمانے میں پاؤنڈ اس خیال کا حامل تھا کہ شاعری میں تجربات کو براہ راست طریقے سے پیش کرنا چاہیئے شاعر کو غیر ضروری الفاظ اور مبہم صفات کی بجائے تقلیل الفاظ سے کام لینا چاہئے ایمج کی تشکیل کے ذریعے احساس یا تجربے کو زیادہ قطعیت سے پیش کیا جا سکتا ہے، ساری زندگی میں ایک عظیم ایمج کی تخلیق کثیر کتابوں کی تخلیق سے بہتر ہے شاعری میں ایمج کو ادراک کا بنیادی موقف بنا کر ایک نئے انداز کی شاعری کی بنیاد رکھی اور DES IMAGISTS کے عنوان سے اس تحریک سے وابستہ شعراء کا انتخاب شائع کیا، پاؤنڈ کی امیجسٹ شاعری اس کے شعری مجموعوں PERSONAE، EXULATION اور RESPITE کی صورت میں شائع ہوئی۔ ان مجموعوں کی بیشتر نظموں میں تقلیلِ الفاظ، براہ راست اظہار اور تمثال کے ذریعے تجربے کی تشکیل کا اسلوب نمایاں ہے، پاؤنڈ نے اس اسلوبِ شعری میں اتنی یکتائی حاصل کی کہ وہ وسیع سے وسیع تر تجربات کو چند مصرعوں میں اٹھتی ہوئی تمثال میں سمو دینے پر قادر تھا۔ ادراک اور اظہار کا یہ اسلوب کچھ تو پاؤنڈ کی شخصی اپچ کا نتیجہ تھا اور کچھ چینی شاعری کا۔ ان دنوں وہ قدیم چینی شاعری کا انگریزی ترجمہ CATHY کے زیر عنوان شائع کر چکا تھا۔ موضوعاتی اعتبار سے پاؤنڈ

کی ایجسٹ نظمیں ہیں شخصی تاثرات، زندگی کی گریز پا واردات اور انسانی بے ثباتی سے متعلق لطیف احساسات کی حامل ہیں۔ وہ اپنے عہد کی میکانکی زندگی کے اجزا سے ایسی تمثال مرتب کرتا ہے کہ ان کا باطن ان کے خارج کا تضاد معلوم ہوتا ہے۔ فنی اعتبار سے پاؤنڈ نے اپنی مختصر نظموں کے عنوانات اس طرح مرتب کئے ہیں کہ وہ نظم کی معنوی تکمیل کا ایک حصہ معلوم ہوتے ہیں:

"میٹرو" کے ایک سٹیشن پر
ہجوم میں ان چہروں کا بھوت
بھیگی ہوئی سیاہ شاخ پر پتیاں

(ایلیا)

وادی کے سوسن
کے بھیگے زرد پتوں جتنی خنک،
وہ ہنگامِ سحر میرے پہلو میں لیٹی ہوئی تھی

(اپریل)

تین روحیں آئیں
اور مجھے کھینچ کر ایک طرف لے گئیں
جہاں زیتون کی شاخیں
زمین پر کٹی پڑی تھیں:
چمکیلی دھند کے نیچے زرد کشت و خون

(مسابقہ)

جب کہ وہ تمام نئی اخلاقیات کی گفتگو میں مصروف تھے۔
اس کی آنکھیں میری تشخیص کر رہی تھیں۔
اور جب میں جانے کے لئے اٹھا
اس کی انگلیاں جاپانی کاغذی رومال
کے ریشوں کی مانند تھیں

اس نوعیت کی منظومات میں پاؤنڈ نے تجربے کی تشکیل تمثال کے ذریعے کی ہے۔ وہ عموماً کسی ایک احساس کو بنیاد بنا کر نظم کے بدن کی تشکیل کرتا ہے اور اس کی تمام تر کوشش یہی ہوتی ہے کہ مکمل نظم کو مکمل تمثال میں منتقل کیا جائے۔ چنانچہ وہ تمثال کی وضاحت کو برقرار رکھنے کے لئے لفظوں کو ان کے رواجی معانی میں استعمال کرتا ہے، یہ الگ بات ہے کہ تمثال اپنی مکمل شکل میں نہ صرف بذاتِ خود کسی صورتِ حال یا واردات کا استعارہ بن جاتی ہے بلکہ الفاظ کے رواجی معانی کے قرینے کو بدل دیتی ہے۔ ان لفظوں کی معنوی تکمیل کے لئے قاری کی شرکت لازمی ہے کیونکہ پاؤنڈ نظم میں تمثال کی مکمل تکمیل کی بجائے اس کے ایک حصے کو کسی قدر ناتمام چھوڑ دیتا ہے، اور قاری تمثال کے باقی لاحقوں کو خود متصل کر کے معانی اخذ کرتا ہے۔ پاؤنڈ کے دوسرے دور کی شاعری میں معانی آفرینی کا قرینہ تمثالی نظموں سے کسی قدر مختلف ہے، جذباتی قطعیت، الفاظ کا ایک سطحی استعمال اور براہِ راست ابلاغ، جس کا پاؤنڈ بہت بڑا مؤید تھا، وہ بتدریج اس کی شاعری سے معدوم ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پاؤنڈ کے بیان کردہ امتناعات بڑے میکانکی قسم کے تھے اور شاعری کا تخلیقی عمل ان کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا، آہستہ

آہستہ آہستہ شاعر پاؤنڈ نقاد پاؤنڈ سے دور ہٹ جاتا ہے اور اس کی نظمیں یک سطحی واردات سے نکل کر مرکب العاصر متھولوجیکل اور تاریخی استعاروں میں ڈھلنے لگتی ہیں۔ پاؤنڈ کی دوسری نوعیت کی نظمیں جذباتی سوز اور بے پناہ غنائیت کی حامل ہیں۔ ان کی سب سے کامیاب مثال عیسٰی علیہ السلام کی شہادت کا نوحہ ہے۔

دراصل پہلے دور میں پاؤنڈ کی تمثالی نظمیں اس کی شہرت کا باعث بنیں اور اس کے بعد اس کی دیوقامت نظم "کینٹوز" اپنی بوالعجبی، ابہام اور طوالت کی بدولت اس کی ادبی بدنامی کی ذمہ دار ٹھہری۔ پاؤنڈ کو محض "تمثالی نگار" شاعر کہنا اس کے ادبی وشعری مرتبے کی تخفیف کے مترادف ہے۔ پاؤنڈ کے نزدیک سب سے بڑی حقیقت انسان کا ذہنی طرزِ عمل ہے، جب فن کار حقیقت کا سچا شاہد بن کر اس شہادت کو دوسروں تک منتقل کرتا ہے تو وہ دراصل دیومالائی عمل کی بازآفرینی کرتا ہے۔ اس کی مشہور نظم "درخت" میں جب انسان کی درخت میں تقلیب اسی عمل کی ایک کامیاب مثال ہے۔ پاؤنڈ اپنی نظموں میں چھوٹی چھوٹی کیفیات کو بڑے سہل انداز سے اعلیٰ وارداتِ انسانی سے متصل کرتا ہے پاؤنڈ لکھتا ہے کہ اس نے حقیقت کی تلاش میں اپنی ذات کے "ہر" ماسک کو نئے شعری مجموعے، PERSONAE میں اتار دیا ہے، وہ اپنی ایک نظم 'ماسک' میں شعری ماسک کو ایک دفاعی حربے کے طور پر استعمال کرتا ہے، شاعر غیر موافق لوگوں کے درمیان ماسک پہنے ہوئے نمودار ہوتا ہے، یعنی وہ اپنے اور لوگوں کے درمیان ایک غیر حقیقی روپ دھار کر حقیقت کا ادراک کرتا ہے، لیکن پاؤنڈ جلد ہی "پرسونا" کو حقیقت کے ادراک کا ذریعہ بنا کر انسانیت

کے نام پر اسے اس طرح منہدم کرتا ہے کہ حقیقت کے ادراک کے بعد" پر سونا" کا وجود مٹ جاتا ہے۔ تلاشِ ذات، اعلیٰ حقیقت سے اتصال، عمر کی گریزپائی کا احساس اور ابدیت کی خواہش پاؤنڈ کی شاعری میں نیم مذہبی طرزِ احساس کو پیدا کرتی ہے:

"دیوتا کسے کہتے ہیں"؟
دیوتا ذہن کی ابدی کیفیت ہے۔
یہ دیوتا کب ظاہر ہوتا ہے؟
جب ذہنی تخلیقات شکل اختیار کرتی ہے
انسان کب دیوتا بنتا ہے؟
جب وہ اِن ذہنی کیفیات میں سے کسی ایک میں سرایت کرتا ہے۔

پاؤنڈ — تلاش ذات اور تشکیل حقیقت کے سفر میں اخلاقی خوبی کا قائل ہے، "درخت" میں بوڑھے میاں، بیوی اپنے حسنِ سلوک کی بدولت ابدیت حاصل کرتے ہیں، اور حقیقت کا یہ روپ حسن سلوک کے بغیر ممکن نہیں تھا، پاؤنڈ حقیقت کی تلاش اپنے عہد کی زندگی میں کرتا ہے، ایسی زندگی جو پہلی جنگِ عظیم کا صدمہ سہہ چکی ہے، ایسی زندگی جس میں صنعتی کلچر فروغ پر ہے، ایسی زندگی جس میں باطن کو فراموش کر دیا گیا ہے؟ ایسی صورتِ حال میں تنہائی ایک ناگزیر احساس ہے:

لیکن میں ایک بچے کی مانند تھا۔
میں خلا میں رویا اور کوئی چیخ سنائی نہ دی
اور پھر شدید تنہائی کی بدولت میں نے

اپنے نئے خیالات کو اپنی ہلالی تمثیل بنایا
اور ان کے ساتھ میرے جوہر نے مطابقت پیدا کی ؟
یوں خوف میرے عدم سے رخصت ہو گیا ؟

شاعر اپنی معاشرتی تنہائی کو تصورات سے آباد کرتا ہے۔ لیکن یہ ایک عارضی کیفیت ہے۔ وہ جلد ہی نظم "ENDURANCE" میں انسان سے تعلقات کی وابستگی کی خواہش کا اعلان کرتا ہے۔ وہ کچھ دیر انسانوں میں خوش رہتا ہے لیکن پھر یک لخت عمر کی گریز پائی اس کے انہماک کو ختم کر دیتی ہے اور وہ انسان کی بے ثباتی کے نوحے لکھنے لگتا ہے، کیونکہ اگر ایک طرف فنا کا خوف حواس کو مغلوب کرتا ہے تو دوسری طرف انسان نے خود اپنے آپ کو بے ہیئت کر کے زندگی اور موت کے المیے میں المناکی کو زیادہ سنگین بنا دیا ہے:

" دھند آئینے پر سے رخصت ہو گئی ہے، اور میں دیکھتا ہوں۔
دیکھو! نیچے ہیئتوں کی دنیا سبک رفتاری سے گزر گئی ہے
ہمارے سکون کے نیچے اضطراب واضح ہو چکا ہے
اور ہم جو بے ہیئت ہو چکے ہیں۔"

پاؤنڈ اس بے ہیئتی کے اسباب اپنی مشہور نظم COMMISSION میں دریافت کرتا ہے۔ وہ ہر طرح کے انسانی جبر اور معاشرتی ناانصافی کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔

پاؤنڈ کے پہلے اور دوسرے دور کی نظموں کا خاص شیوہ تلازماتی آزاد روی اور برجستہ اظہار ہے اس کی نظموں میں بالکل اسی طرح کی آزادی

اور جذباتی تموج کا احساس ہوتا ہے جو والٹ وہٹمین کی نظموں میں ملتا ہے، پاؤنڈ کی ان نظموں نے نہ صرف اپنے عہد کی شاعری کو متاثر کیا بلکہ کم و بیش ہر زبان میں جدید شاعری کا آغاز پاؤنڈ کی شاعری سے ملتے جلتے اسلوب سے ہوتا ہے پاؤنڈ بڑے متجسس ذہن کا مالک تھا، اس نے شاعری کے ایک ہی اسلوب پر قناعت نہیں کی بلکہ اس نے اپنے پہلے اور دوسرے دور کی شاعری سے تیسرے دور کی شاعری کے امکانات دریافت کیے۔ اسے بہت جلد ہی احساس ہو گیا تھا کہ تمثالی طرزِ احساس اور لریکل شاعری عظیم شاعری کا رتبہ حاصل نہیں کر سکتی خصوصاً تمثالی طرز احساس وسیع تر موضوعات کا متحمل نہیں ہو سکتا، کیونکہ تمثالِ محض کی تعمیر سے بالعموم تجربے کے پس منظر میں جانے کا احتمال ہوتا ہے۔ بقول پاؤنڈ تمثال تصورات کو ایکشن کی صورت میں پیش کرنے میں رکاوٹ کا موجب بنتی ہے یہ فطرت کو ساکن اور منجمد بنا دیتی ہے۔ تمثالی شاعری سے انحراف، کنفیوشس کے نظریات سے رغبت اور عہد حاضر کا ایک مرتب کرنے کی خواہش نے پاؤنڈ کو کینٹوز کی تخلیقات کی ترغیب دی متعدد طویل اور مربوط نظموں کا وسیع سلسلہ ہے جس میں امریکی تہذیب، چینی تمدن، سود خوری اور دیگر مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے، ان نظموں میں بیشتر مقامات پر پاؤنڈ نے قدیم چینی طرز اظہار "ایڈیوگرام" یعنی صوت کی بجائے شبیہوں کے ذریعے مافی الضمیر کے اظہار کے اسلوب کو بھی استعمال کیا ہے اس بھاری بھرکم اور دلچسپ نظم کا آغاز بڑے گھمبیر طریقے سے ہوتا ہے، جوں جوں نظم آگے بڑھتی ہے قاری کچھ بوکھلانے سا لگتا ہے، پاؤنڈ لفظوں کے ذریعے اظہار کرتا کرتا ایک دم چینی "ایڈیوگرامز" بنانے لگتا ہے اس سے فارغ ہو کر

یونانی اور اطالوی زبان کا پینترا بدلتا ہے۔ یورپی اور چینی تہذیبوں، روایتوں دیو مالاؤں اور تواریخ کے اشارے بکھرنے لگتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر "کینٹوز" ایک ایسا ملغوبہ بن جاتے ہیں کہ ان کے افہام کے لئے ایسے تبحر کی ضرورت ہے جو ہمہ جہات ہو۔ چونکہ میں اطالوی، چینی اور یونانی زبان سے آشنا نہیں ہوں اس لئے پاؤنڈ کی اس نظم کی عظمت دریافت کرنے سے قاصر ہوں۔ یورپی اور اردو کے نقاد البتہ اس نظم کو اس عہد کی عظیم ترین نظم کہتے ہیں۔

نقاد، شاعر پاؤنڈ ہمیشہ اپنی صلاحیتوں کو مصروفِ کار رکھتا کبھی تنقید، کبھی شاعری، کبھی تاریخ کے میدان میں جا نکلتا ہر میدان میں وہ اپنی حیثیت منوانے کے فن سے آشنا تھا۔ پاؤنڈ نے بحیثیت ترجمہ نگار بھی اپنا لوہا منوا لیا۔ پاؤنڈ کو قدیم چینی شاعری اور تمدن سے بڑی دلچسپی تھی۔ اس نے زندگی کا ایک حصہ اس کے مطالعے اور ترجمے کے لئے وقت کیا۔ ان تراجم نے پاؤنڈ کی شہرت میں اضافہ کیا۔ ان تراجم کے ذریعے اہل مغرب اور انگریزی خواں اہل مشرق شاعری اور انسانی دانش کے ایک نئے اسلوب سے متعارف ہوئے پاؤنڈ کے ذوق ترجمہ کو فینو لوسا کی کتاب 'CHINESE WRITTEN CHARACTER AS A MEDIUM OF POETRY' نے جلا دی۔ پاؤنڈ نے فینو لوسا کی کتاب ترجمہ کر کے شائع کی۔ چینی شاعری کے تراجم کا سلسلہ 'CATHY' سے ہوا اور بعد میں پاؤنڈ نے قدیم چینی شاعری کے تراجم کے تین مجموعے شائع کیے جو اتنے شستہ اور رواں ہیں کہ ان پر طبع زاد ہونے کا گمان گزرتا ہے۔ یہ تراجم پاؤنڈ کا عظیم کارنامہ سمجھتے ہیں، لیکن پاؤنڈ

کے بعض بدخواہ اِن چینی تراجم کو شک کی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ امریکی یونیورسٹی کا پروفیسر ییپ (YEP) پاؤنڈ کے چینی تراجم سے بہت برافروختہ ہے۔ اس نے CATHY کی مذمت میں ایک کتاب لکھ ماری کہ پاؤنڈ بدذات مترجم ہے، وہ چینی زبان سے نابلد ہے۔ اس نے فینولوسا کے ترجمے کی مدد سے چینی شاعری کا ترجمہ کیا ہے۔ غصے میں آکر پروفیسر موصوف نے بطور نمونہ چند قدیم چینی منظومات کا خود ترجمہ کر کے ان کا تقابل پاؤنڈ کے تراجم سے کیا ہے۔ ہو سکتا ہے پروفیسر موصوف کے تراجم ہو بہو درست ہوں لیکن وہ پاؤنڈ کے تراجم کے مقابلے میں پھسپھسے اور شعریت سے عاری ہیں۔ قدیم چینی شاعری میں شعریت اور دانش کا لطف ہو یا نہ ہو، کم سے کم پاؤنڈ نے اس کیفیت کا احساس دلایا ہے۔

پاؤنڈ نقاد تھا، شاعر تھا، مؤرخ تھا، مضمون نگار تھا اور ایک بہت بڑا علم دوست اور انسان دوست شخص تھا جس نے اپنی طویل زندگی کی قوت کو شعر و ادب کے لئے وقف کی۔ آج اگرچہ اس کے تنقیدی نظریات امتدادِ زمانہ سے کہنہ معلوم ہوتے ہیں لیکن اس کی منظومات کی تازگی اسی طرح قائم ہے۔ پاؤنڈ اس جہاں سے رخصت ہو چکا ہے لیکن اپنی شخصیت اور علم کو اپنی لاتعداد تصانیف کی صورت میں چھوڑ گیا ہے جن میں ایک ایسے متجسس ذہن کی داستان موجود ہے جو انسان کے قدیم ماضی سے دلچسپی رکھتا تھا، اپنے عہد کے انسان کی سالمیت کو برقرار رکھنا چاہتا تھا، اور جسے علم سے اس طرح محبت تھی جیسے کسی محبوب سے ہو۔ پاؤنڈ بنیادی طور پر تجرباتی ذہن کا فنکار تھا جو ہر وقت

اپنا الگ راستہ بنانے کی کاوش کرتا، نئے نئے خطرات مول لیتا اور اپنی شہرت کی ترویج کے بجائے اپنے خیالات اور تجربات کی صداقت کی ہٹ دھرمی پر اصرار کرتا۔ اہل یورپ نے پاؤنڈ کی قدر کی، اس کے غیر معمولی انداز تنقید کو برداشت کیا۔ کینٹوز، ایسی مبہم نظم کو آب و تاب سے شائع کیا کیونکہ اہل یورپ کو پاؤنڈ کی عظمت کا احساس تھا، اسی لیے آج اس کی موت کے سانحے سے یورپ کے اخباروں کے ٹیلی پرنٹر حرکت میں آئے ہیں جیسے کوئی ایک دم بیدار ہو جائے۔ اس کے برعکس پاؤنڈ کی موت پر ہمارا ردِ عمل لاتعلقی کا ہے۔ کیونکہ ہمارے یہاں لفظ اپنی حرمت کھو چکا ہے اور شعر و ادب ایک غیر اہم حقیقت بن چکے ہیں۔

پابلو نیرودا کی تلاش

کیڑو،
میں تمہیں وہ شکل دیتا ہوں، جو تم ہو،
تمہاری کہنیوں کو باہر دھکیلتے ہوئے۔
دو ختوں کو شق کرتا ہوں
اور اس طرح تمہاری زندگی،
میری زندگی کی تمثال کو پھیلاتی ہے
تم ہوا میں
اس طرح ہلکارے لیتے اور گرجتے تھے
جیسے تم میری روح تھے
ناگوار لمحات میں، خالی
تم میری ہڈیوں کے ساتھ چمٹتے ہو
رات کے وقت، سیاہ نیند
تمہارے اور میرے اعضا کو
اپنے توہمات سے آباد کرتی ہے

میں پوچھتا ہوں
کیا ایک دن
دشمن کی سمت سے ایک گولی
تمہیں میرے لئے آلودہ کرے گی
اور پھر تم
میرے ساتھ مر جاؤ گے ۔۔۔۔

(لباس کی مدح میں۔ ۱۹۵۲ء)

۱۹۵۲ء کی پیش گوئی ۱۹۷۳ء میں ایک حقیقت بن گئی، شاعر نیرودا کے کپڑے آخر دم تک اس کے ساتھی رہے، دونوں یک جان ہو کر اس جہان سے رخصت ہوئے، وہ تضاد جو پاسو آلنڈے اور نیرودا میں حائل تھا، وہ نفاق جو اس کی پوشیدہ اور عیاں زندگی میں بصورتِ فراق موجود تھا، وہ بُعد جو اس کی جلاوطنی اور سرزمین چلی کی کشش میں تھا۔ موت نے اسے یوں منقصل کیا کہ نیرودا اس کا نظارہ نہ کر

چلی کے مارکسی صدر آلاندے کی حکومت کا تختہ الٹ چکا ہے، سان تیاگو کی شاہراہوں پہ کتابیں نذرِ آتش کی جا رہی ہیں، بائیں دھڑے کے دانشوروں کی پکڑ دھکڑ زوروں پر ہے، دایاں بازو بائیں بازو پر غالب آ چکا ہے۔ اس آشوب میں، اس دار و گیر میں ایک سانحہ پابلو نیرودا کی پراسرار موت ہے۔ وہ بیمار تھا، کچھ دن قبل وہ اپنے ملک میں سستانے آیا تھا کہ سب کچھ زیر زبر ہو گیا۔ اخبار کی ایک خبر کے مطابق

اگست ۱۹۷۳ء کی ایک مرطوب شام کو ابصار عبد العلی نے لاہور ٹیلیویژن کی سکرین پہ نمودار ہو کر کہا: "چلی کے معروف سیاستدان اور سفیر ڈاکٹر پابلو نیرودا چلی کے جیل خانے میں وفات پا گئے ہیں۔ اعلان کے کچھ دیر بعد ایک دستاویزی فلم دکھائی گئی جس میں نیرودا چلی کے صدر کے ساتھ جیپ میں سوار ہو کر سٹیڈیم میں مجتمع لاکھوں افراد کے درمیان

سکا۔ نیرودا کی شاعری کا تمام تر تخلیقی عمل اس کی شخصیت کے نفاق اور اس کی پوشیدہ اور عیاں زندگی کے اختلاف سے پیدا ہوتا ہے۔ اتنا زرخیز اور تجربہ کار شاعر جو دنیا کو دانش اور زندگی کے تجربے کا درس دیتا، اتنا سنجیدہ اور پختہ کار سفیر جو بین الاقوامی سطح پر امن اور انسان دوستی کی سفارت کرتا ہے اندر سے ایک بکھرا ہوا، اداس اور مترنم نوحہ گر تھا جو اپنی ذات کے لخت لخت اجزا

پابلو نیرودا کو محبوس کر دیا گیا تھا جہاں کینسر کے مہلک مرض نے اسے انجام تک پہنچایا۔ اخبار کی دوسری خبر کے مطابق پابلو نیرودا کی لاش دو دن تک اس کی اقامت گاہ کے صحن میں ساکت و بے حس نیرنگیٔ زمانہ کا تماشا دیکھتی رہی۔ اس واردات میں سچ اور کھوٹ، تشدد اور امر واقعہ، واقعہ اور حادثہ کی تصدیق و تعین پر اصرار صرف اتنی اہمیت کا مالک ہے کہ عصرِ حاضر کا سب سے رسیلا نغمہ گو، پابلو نیرودا، بہتر برس کی عمر

ہاتھ ہلاتے ہوئے، مسکراتے ہوئے، ایک قومی ہیرو کی طرح، ایک بین الاقوامی اعزاز کے ساتھ، وطن واپسی کی تقریب میں شریک تھا۔ اسی شام مجھے زاہد ڈار پاک ٹی ہاؤس کے باہر پاجامے اور کوٹ میں ملبوس، بغل میں کتاب ڈالے مٹھی میں ماچس کی ڈبیہ میں ریزہ گاری چھنکارتے ہوئے ملا۔ میں نے برسبیل تذکرہ نیرودا کی وفات کا ذکر کیا: کیا کہا؟ اس نے اچھل کر پوچھا۔ میں نے خبر دہرائی۔ اس نے سرخ آنکھوں کو گھماتے ہوئے نہایت متانت اور آزردگی

میں اندمال کی صورت پیدا نہ کر سکا۔ جزوی طور پر یہ تضاد اس کی سیاسی سپردگی، اور جذباتی آسودگی کا نتیجہ تھا۔ اس کی شاعری کا بلیشتر حصہ اسی اضطراب کو لیے ہوئے تھا۔ نیرودا کی شاعری میں اضطراب، زندگی کے تشخص کا ایک رویہ ہے، ناسازگار صورتحال کو نبھانے کا ایک اسلوب ہے۔ یہی وہ خلش ہے جو نیرودا کو نت نئے تجربات کی دریافت کی ترغیب دیتی ہے۔ ہر دریافت اطمینان کی بجائے

میں ناگوار اور ابتر سیاسی آشوب میں موت کی آغوش میں جا چکا ہے اس المیے کا ایک کردار پاسو آلٹو ہے جو ۱۹۰۴ء میں پرال کے ایک گمنام ریلوے مزدور کے گھر پیدا ہوا۔ بچپن ہی سے شعر و شاعری کا جنون تھا لیکن باپ کی سخت گیری اظہار میں حائل تھی۔ چنانچہ اس نے چیکوسلواکیہ کے شاعر جان نیرودا کے غلاف میں اپنے آپ کو چھپا کر ایک نئی شخصیت پابلو نیرودا کو وضع کیا جس نے اتنی شہرت پائی کہ

سے موت کے سانحے کا اس طرح سوگ منایا جیسے نیرودا اس کا بچپن کا دوست تھا۔ یار ٹیلیویژن والوں نے واقعی اس کے شاعر ہونے کا ذکر نہیں کیا؟ نہیں کیا۔ بڑے جاہل لوگ ہیں۔ یار میری بھی نیرودا کے بارے میں معلومات کچھ واجبی سی ہیں۔ سنا ہے بہت بڑا شاعر ہے۔ تم نے کبھی اس کو پڑھا ہے؟ ہاں بہت دیر ہو گئی ہے، میں نے کسی قدر پژمردگی کا اظہار کیا: اس کا مطلب تھا کہ یہ کتاب ہماری دسترس سے

مہمیز کا کام کرتی ہے۔ یہ وہ ازلی پیاس ہے جو سیاہ دریا کے بستر میں بہتی ہے، شاعری بھی اس کے لئے ایک ایسی فعلیت ہے جو زندگی کے اضطراب اور تجسس سے جنم لیتی ہے :

اور یہ عمر کی وہ منزل تھی ـــــ جب شاعری
میری تلاش میں وارد ہوئی تھی۔ مجھے خبر نہیں، مجھے خبر نہیں،
یہ کہاں سے آئی تھی، سرد موسم سے یا دریا سے۔

وہ خود باسو آلٹو کو بھول گیا۔ گمنام باسو آلٹو سے شاعر پابلو نیرودا اور سفیر پابلو نیرودا کے درمیان کم و بیش نصف صدی کا تخلیقی عرصہ محیط ہے جس کو اس نے پوری طرح استعمال کیا۔ نیرودا کے بے شمار شعری مجموعے ہیں۔ لیکن اس کی شہرت کا آغاز اس کی ابتدائی کتاب

TWENTY LOVE POEMS AND A SONG OF DESPAIR

سے ہوا جو ۱۹۲۳ء میں چھپ کر منصۂ شہود پر آئی۔ ۱۹۲۳ء سے

باہر بھی، بہت عظیم شاعر تھا، زاہد ڈار نے پھر کہا، اس کے بارے میں کچھ کرنا چاہیئے۔ اتنے میں حلقۂ اربابِ ذوق کے ایک رکن پاس سے گزرے، انہیں ترغیب دی گئی کہ نیرودا کے بارے میں جو کوئی بھی کچھ جانتا ہو، جس کسی کے پاس بھی اس کی نظمیں ہیں، انہیں اکٹھا کیا جائے اور نیرودا کی یاد میں ایک جلسہ کیا جائے۔ اس پر حلقے کے رکن جناب انور صاحب نے کسی قدر تلخی سے جواب دیا : اس مرتبہ ڈلا بھٹی کی

مجھے خبر نہیں کہ کیسے اور کب آئی تھی،
نہیں، وہ آوازیں نہیں تھیں،
وہ الفاظ نہیں تھے، نہ ہی خاموشی تھی
لیکن مجھے ایک کوچے میں سے
آتشیں انگاروں سے
رات کی شاخوں سے

۱۹۲۶ء تک اس کے کم وبیش پانچ شعری مجموعے شائع ہوئے۔ پھر وقت کی رفتار کے ساتھ نیرودا کی ان تھک متخیلہ تجربات کے وسیع سمندر سے ایسے گوہر نکالتی رہی کہ پڑھنے والے اور لکھنے والے حیرت سے اسے دیکھتے رہے۔ مرنے سے چند سال قبل اس نے ایک بہت وسیع وعریض نظم کی تخلیق کی تھی جس کے ترجمے کے لیے مغربی مترجم گروہوں کی صورت میں تیاری کر رہے تھے۔ حال ہی میں نیرودا کی بیوہ نے دنیا کو نیرودا

یاد میں ایک جلسہ ہو رہا ہے، نیرودا کو اتنی اہمیت نہیں دی جاسکتی۔ جناب انور صاحب آگے چل دیئے اور ہم دونوں کچھ کھسیانے ہو کر ایک دوسرے کو دیکھنے لگے۔ جناب انور صاحب پھرتی ہاؤس میں برآمد ہوئے اور جاتے ہوئے کہنے لگے' نیرودا کے سلسلے میں شہزاد احمد سے گفتگو کیجئے!

'ہمیں کچھ کرنا چاہیئے'، زاہد ڈار نے مٹھی بند کر کے وڈ بائن کا زور

دوسروں کے درمیان سے
طلب کیا گیا تھا
یا تنہا واپس آتے ہوئے
وہاں بس چہرے کے بغیر تھا
اور اس نے مجھے چھوا
مجھے خبر نہیں تھی کہ مجھے کیا کہنا ہے، میرا ذہن

کے دو غیر مطبوعہ مجموعوں کا مژدہ سنایا ہے!
نیرودا، ٹیمکو اور سان تیاگو میں ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد چلی کی فارن سروس سے منسلک ہو گیا اور بسلسلہ ملازمت رنگون، پیرس، میڈرڈ، میکسیکو اور دوسرے دارالخلافوں میں چلی کے کونسلر کے فرائض انجام دیتا رہا۔ ۱۹۴۳ء میں وہ چلی کی کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہو گیا۔ اور ۱۹۴۵ء میں اسی پارٹی کے ٹکٹ پر سینیٹر منتخب ہوا اس

سے کھینچ لیا۔ لیکن ہم کچھ تو کر سکتے ہیں، مثلاً یہی کہ صلاح الدین محمود کو اطلاع دی جائے۔ صلاح الدین محمود کے حجرۂ ہفت علم کے باہر جوتیاں اتارتے ہوئے زاہد ڈار نے نیرودا کی موت کا اعلان کیا۔
کمال باشد: صلاح الدین محمود نے نستعلیق انداز میں جواب دیا اور آلتی پالتی مار کر اپنے کمرے کے فرش، اپنی خصوصی نشست پر بیٹھ گئے، اور میں اور زاہد ڈار دو برخوردار قسم کے شاگردوں کی

اسموں سے آشنا نہیں تھا
میری آنکھیں بے بصر تھیں
اور میری روح میں ایک حرکت ہوئی
آتش یا فراموش شدہ پر
اور میں نے
اس آگ کو دریافت کرتے ہوئے۔

دوران میں اس کا ایک شہرۂ آفاق شعری مجموعہ شائع ہوا۔ نیرودا کی سیاسی اور ادبی زندگی میں ایک اہم موڑ اس کی سپین میں تعیناتی تھی۔ اس وقت سپین کی خانہ جنگی شروع ہو چکی تھی، شاہ پرست اور بائیں بازو کے حامی آپس میں نبرد آزمائی میں مصروف تھے۔ نیرودا کی اس عرصے میں سپین کے نامور شاعر لورکا سے ملاقات ہوئی۔ لورکا کی برق تاثیر شخصیت نے نیرودا کو اس حد تک متاثر کیا کہ وہ

طرح اِن کے اردگرد منہ لٹکا کر حلقۂ بگوش ہو گئے۔ میں پہلے ہی "سوچ" رہا تھا کہ نیرودا کے ساتھ زیادتی نہ ہو جائے۔ صلاح الدین محمود نے گلا صاف کر کے دھیمے سے کہا اور ایک دم تمام شدوں زیروں، زبروں اور الفوں کا اعلان کر کے "اِنَّا لِلّٰہِ وَاِنَّا اِلَیہِ رَاجِعُون" کہا اور پھر حسبِ ضابطہ فاتحہ خوانی کی۔ صاحب! چلئے والے بڑے نامراد ہیں، دھڑا دھڑ کتب خانے نذرِ آتش کر رہے ہیں۔"

اپنا راستہ بنایا
اور میں نے پہلا موہوم سا مصرعہ موزوں کیا
موہوم، مافیہ کے بغیر، محض حماقت،
اس شخص کی خالص دانش
جو کچھ نہیں جانتا ہے،
ایک دم میں تے

نہ صرف پسپا ہوتے ہوئے انقلابیوں کے انخلا میں مدد کرنے لگا بلکہ عملی طور پر سپین کی انقلابی جدوجہد میں شریک ہو گیا، اس وقت اہل یورپ نیرودا کو ایک بے حد جذباتی، رومانی اور رسیلے شاعر کی حیثیت سے جانتے تھے۔ لیکن سپین نے (جو اس کے اجداد کا مرزبوم تھا) اسے شاعری کا انقلابی لحن عطا کیا۔ چنانچہ نیرودا کی شاعری دنیا کے دونوں نظریاتی حصوں میں گونجنے لگی!

"صلاح الدین! ارجنٹائن میں پیرون برسراقتدار آگیا ہے۔ لوئی بورگس کی بھی اب خیر نہیں۔ زاہد ڈار نے آزردگی کا اظہار کیا۔ آپ کے پاس نیرودا کی نظمیں ہیں؟ صلاح الدین محمود نے کچھ "سوچ" کر کہا: ہاں بھئی! انکاونٹر کے ایک شمارے میں اس کی دس پندرہ نظمیں شائع ہوئی تھیں، میرا وہ شمارہ شیخ صلاح الدین ڈار کے پاس ہے۔ وہ کہاں رہتے ہیں"؟ میں نے

کھلتے ہوئے

اور دہاڑتے ہوئے آکاش دیکھے:

گرتے

دھڑکتے ہوئے کشت زار،

تیروں، آگ اور پھولوں سے

چھدے ہوئے

۱۹۴۸ء میں چلی میں ایک مرتبہ پھر مارکسیوں کی شامت آئی۔ نیرودا روپوش ہو گیا اور پھر پانچ سال تک ایک جلاوطن کی حیثیت سے روس، چین اور مشرقی یورپ کے ممالک کا سفر کرتا رہا۔ اسی دوران ۱۹۵۰ء میں اس کی جنوبی امریکہ کی قدیم تہذیب کے بارے میں ایک طویل پُرسوز نظم میکسیکو میں شائع ہوا جس کا سب سے مؤثر حصہ 'ماچو پیچو کی بلندیاں' ہے جس میں نیرودا نے ماچو پیچو کی مٹی

بے صبری سے پوچھا۔ میں خود ہی لے لوں گا۔ امپرومنٹ ٹرسٹ کے دفتر میں کام کرتے ہیں۔ زاہد ڈار نے اطمینان کا اظہار کیا۔ نیرودا شاعر کیسا ہے؟ شاعر اچھا ہے مگر ترقی پسند ایک عرصۂ دراز تک علی سردار جعفری سے اس کا موازنہ کر کے اس کی توہین کرتے رہے ہیں۔ صلاح الدین محمود نے جواب دیا۔ وہ بہت بڑا انقلابی شاعر تھا۔ زاہد ڈار کے اندر چھپے ہوئے

سوراخ دار سائے،
پیچ دار رات اور کائنات،
اور میں۔ ایک لاانتہا محدود وجود
عظیم ستارے سے جڑے خلا
سے معمور،
اسرار کی تمثال کی مانند،

ہوئی تہذیب اور امریکی آبادکاروں کے غلبہ کی داستان کو ایسے جذباتی سوز سے پیش کیا ہے کہ جدید یورپی شاعری میں جذباتی گداختگی اور پُر درد لہجے کی اس سے بہتر مثال نہیں ملتی۔ ۱۹۵۰ء ہی میں نیرودا کو لینن پیس پرائز سے نوازا گیا۔ ۱۹۵۲ء میں نیرودا جلاوطنی کے بعد واپس آیا اور اس کی واپسی کے ساتھ ہی ۱۹۵۳ء میں اس کی ادبی و علمی خدمات کے پیش نظر اسے سٹالن پرائز سے سرفراز کیا

سابق ترقی پسند رویے نے اعلان کیا۔ میں نے کسی زمانے میں لندن میں اس کی نظمیں پڑھی تھیں، صلاح الدین محمود نے کسی قدر سرد پڑتے ہوئے کہا۔ لیکن ایک بات بتاؤں: نیرودا نے اپنے مغربی ناشرین کو ہدایت کی تھی کہ وہ اس کا مارکسی کلام اس کے انتخابات میں شائع نہ کریں۔ کیوں کہ بقول اس کے اس کی سیاسی نظمیں ایک طویل سیاسی تقریر تھیں جن کی معنویت ختم ہو چکی ہے۔ لیکن

پاتال کا حقیقی جزو تھا،

میں ستاروں کے ساتھ گردش میں تھا

میرا دل پارہ پارہ ہو کر ہوا میں پھیل گیا تھا

ابتدا میں وہ ایک بچے کی طرح معصوم تھا، وہ حرفوں سے ناآشنا تھا۔ مگر جونہی وہ لسانی تعمیر کے ذریعے شناخت سے روشناس ہوا اس کی آگہی کی یورش تیز تر ہو گئی اور اس نے اپنے آپ کو

گیا، پھر اسے ۱۹۷۱ء میں نوبل انعام برائے ادبیات کی خلعت پیش کی گئی۔ نیرودا ہی ایک ایسا شاعر ہے جسے دنیا کی دو نظریاتی حصوں نے اپنے اختلافات سے قطع نظر، خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔

۱۹۵۴ء سے ۱۹۷۰ء تک نیرودا کے کم و بیش چھ مجموعے شائع ہو چکے ہیں!

نیرودا کا شعری لحن اور تجربات کا رقبہ اگر ایک طرف جنوبی

صلاح الدین صاحب ———" میں نے جملہ کاٹنا چاہا مگر صلاح الدین محمود نے جملہ کاٹنے کا موقع نہ دیا ——— نیرودا ذی ہوش شاعر تھا اسی لیے شاعری اور نعرہ بازی میں تمیز کر پایا! ——— میں صلاح الدین محمود سے شاعری کی اس تشریح پر الجھنا چاہتا تھا لیکن کافی رات ہو چکی تھی۔

اگلی صبح میں نے ہانپتے ہوئے امپرومنٹ ٹرسٹ کی بے شمار سیڑھیاں عبور کیں اور شیخ صلاح الدین ڈار کے کمرے میں داخل ہوا

ایک پھیلے ہوئے پاتال کا جزو پایا۔ شاعری نیرودا کے لیے اپنی ذات کی شناخت اور کائنات کی پرداخت اور ان ہر دو سے اتصال کا ایک وسیلہ تھی۔ لیکن اسے بہت جلد محسوس ہوا کہ شاعری ذات کے انشراح کے ساتھ ساتھ اسے ایک ناگزیر المیے کی طرف لے جا رہی ہے۔ یہ المیہ زندگی کے بطن میں احساسِ مرگ کی موجودگی تھی۔ بتدریج وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ اس کی شاعری "موت کے جبڑوں"

امریکہ کے شعراء سے مختلف ہے تو دوسری طرف بیسویں صدی کے یورپ کی شاعری سے بھی غایت درجہ اختلاف رکھتا ہے۔ اس کی اغلباً سب سے اہم وجہ جنوبی امریکہ کی "حسایت" کی یورپی کلچر اور تاریخی تناظر کے ساتھ پیوند کاری ہے۔ دونوں کے امتزاج سے ایک ایسا جذباتی شیوہ اور حسیاتی لحن ایجاد ہوا جس میں جذباتی شدت، تخیلاتی وسعت اور ہفت رنگ استعاروں کی عجوبہ کاری سے انسانی نفس اور وجود

تو زاہد ڈار پہلے ہی سے شیخ صاحب کے کمرے میں موجود تھا۔ مجھے دیکھتے ہی ایک فاتحانہ مسکراہٹ اس کے چہرے پر پھیل گئی۔ لیکن شیخ صاحب نے لکنت آمیز لہجے میں انکاؤنٹر کے شمارہ کی تلاش کا وعدہ کر کے ہم دونوں کو مایوس کر دیا۔ کسی قدر زچ ہو کر ہم دونوں ٹی ہاؤس کے باہر ہر آنے جانے والے کو غور سے دیکھنے لگے کہ شاید کسی کے پاس نیرودا کا کوئی شعری

سے پیدا ہوئی ہے۔ نیرودا کی شاعری میں احساس مرگ اور خواہش مرگ کا تصور زندگی کے تضاد سے جنم لیتا ہے۔ اس کے جذباتی اور فکری نظام میں زندگی کی طرح موت بھی ایک تجربہ ہے جسے زندگی کی مانند بسر کرنا انسان کے مقدر کی جبریت ہے۔ نیرودا کی شاعری میں موت کی ایک شکل وہ شدید احساسِ تنہائی ہے جس میں خود کلامی کے بجز معروضی ارتباط کا کوئی اور راستہ نہیں ہے۔ نیرودا اس

کا ایسا خطہ دریافت ہوتا ہے جو بیشتر یورپی شعراء کے دائرہ امکان سے باہر رہا ہے۔ ایلیٹ اپنی تمام تر ہنرمندی کے باوجود زندگی کے بارے میں ایک نیم مذہبی اور کرسچین اقدار کا حامل تھا اور اپنی عصری صورتِ حال سے اس حد تک وابستہ نہیں تھا جس درجہ پاؤنڈ تھا۔ لیکن پاؤنڈ جو شمالی امریکہ سے یورپ کی سرزمین میں آیا تھا۔ سیاسی سطح پر غیر واضح وفاداریاں رکھتا تھا۔ دوسری

مجموعہ ہو۔ اگلے دن پھر زاہد ڈار ملا۔ "یار میں نے لاہور کا ہر کباڑیہ دیکھ مارا ہے لیکن کہیں نیرودا کا کوئی شعری مجموعہ نہیں ملتا۔ میں لاہور کی ہر لائبریری اور ہر لائبریری کے شعری انتخابات کا معائنہ کر کے آیا ہوں۔ کہیں بھی نیرودا کا ایک مصرعہ تک دستیاب نہیں ہے۔ جہالت کی بھی انتہائی ہوتی ہے۔ اتنے بڑے شاعر کا ایک بول تک بھی اتنے بڑے شہر میں نہیں ملتا۔ یہ علم کا قحط ہے"۔

تنہائی کو مختلف جذباتی اشکال میں نمایاں کرتا ہے۔ ابتدا میں یہ تنہائی عورت کے بدن کی دوری سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ نسائی بدن کے تمام ترجمال کا ادراک کرتا ہے مگر اس کا قرب چاہتے ہوئے بھی نہیں چاہتا۔ کیونکہ وہ اپنی سطح پر شخصیت کے نفاق کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ انجذاب کی بجائے ایک ازلی پیاس کی صورت میں، اس رعنائی میں، ایک مستقل تلاش بننے کو ترجیح دیتا ہے۔ یہ خواہش

طرف انسان کے بعید ماضی کی سیاحت کا شوق اسے زمانۂ حال سے ماضی بعید کی طرف لے گیا تھا۔ تاہم ایلیٹ، پاؤنڈ اور میراجی میں ایک قدرِ مشترک عہدِ حاضر کے انسان کی تنہائی، موجودہ مشینی نظام کی سنگ دلی اور اس انسان کی نفسی کیفیت تھی جو یورپ کی دو جنگوں میں محصور تھا۔ ایلیٹ اس کی نجات کو چینی اقدار کے احیاء میں دیکھتا تھا۔ پاؤنڈ اسے مغرب کے نظامِ زر اور سود خوری سے محفوظ رکھنا چاہتا ہے

انہی دنوں دفتر کے اربابِ اختیار مجھ سے کچھ ناراض تھے اور پوسٹنگ دینے پر آمادہ نہیں تھے۔ چنانچہ اس فرصت میں میراجی کی تلاش میرا مشغلہ بن گیا۔ ایک مرتبہ پھر میں نے کباڑیوں کی طرف رجوع کیا کہ شاید لاہور کا کوئی صاحبِ ذوق میراجی کی نظمیں فروخت کر گیا ہو لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ کئی مرتبہ سوچا کہ میراجی کا کسی زمانے میں اس برصغیر میں ترقی پسند تحریک کے حوالے

بزدلی نہیں، خوف نہیں بلکہ وہ نسائی بدن کو ابہام کا استعارہ سمجھتا ہے:
تمہاری موجودگی میرے لئے اتنی ہی اجنبی ہے جتنی ناآشنا ایک شئے۔
میں سوچتا ہوں کہ میں تمہارے سامنے اپنی زندگی کے عظیم قطعے دریافت
کرتا ہوں۔

نیرودا کا اضطرابی رویہ اسے کسی اور حسیاتی وجود کی طرف راغب
کرتا ہے۔ وہ نسائی بدن کی رعنائی کے پُرسوز نغمے گاتا ہے

اور نیرودا اسے نظامِ زر کے استحصال اور سرمائے کی جبریت
کی زد سے بچا کر مساواتی عدل کے حوالے کرنا چاہتا تھا۔ وہ اِنسان
کی بقا، کسی مذہبی عقیدے میں ڈھونڈنے کی بجائے اس
کے مادی احوال میں تلاش کرتا ہے۔ اسی باعث نیرودا جنوبی امریکہ
میں جدیدیت کی ادب برائے ادب کی مجہول تحریک کے علمبردار
روبن ڈرائیو کے برعکس شاعری میں انسانی سرشت کے ماخذ مابعد میں تلاش

سے بڑا غلغلہ رہا ہے، پر حیرت ہے کہ کسی شاعر، ادیب کے
پاس اس کی تخلیق کا کوئی لفظ تک نہیں ہے۔ اسی تلاش میں
کسی نے بتایا کہ ڈاکٹر عبادت بریلوی لندن سے نیرودا کی نظموں کا ایک
انتخاب لائے ہیں۔ میں ایک دم اچھل پڑا۔ مجھے یقین تھا کہ نیرودا
کا مجموعہ ڈاکٹر صاحب کے لئے اب بیکار ہو گا۔ چنانچہ اس کے حصول میں
میں نے بالواسطہ کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکا۔

لیکن اس طرح اس کا احساس تنہائی شدید تر ہو جاتا ہے۔ نیر ودا کی شاعری میں تنہائی کی دوسری صورت ارد گرد میں پھیلی ہوئی زندگی سے عدم موافقت کا نتیجہ ہے۔ وہ زندگی سے الگ تھلگ ہونے کی بجائے بھرپور طریقے سے مظاہر میں دلچسپی لیتا ہے۔ بلکہ اس حد تک کہتا ہے:

مجھے اس بھاگتی اور رکتی دنیا میں زیادہ ابلاغ کی ضرورت ہے۔

وہ اس دنیا کو جاننے کے لئے دوسری زبانیں اور علامتیں سیکھنا

کرنے کی بجائے موجودات کے مظاہر میں تلاش کرتا ہے۔ چنانچہ اس کی شاعری میں استعاروں کے وقوع کی "انجمادی حالت" نہ صرف تصوراتی سطح پر اس کی شاعری کے کردار کو زندگی کے ناگزیر المیے سے دوچار کرتی ہے جس میں انسانی سلوک کے توازن سے انسان نے الہام لینا ہے، بلکہ وہ جس ضابطۂ عمل کی نشاندہی کرتی ہے وہ زندگی کا ادراک ایک مادی حوالے کے طور پہ ہے زندگی ہی وہ میدان واردات ہے جس میں انسانی ڈرامے نے وقوع پذیر

تلاشِ بدستور جاری تھی۔ زاہد ڈار وقتاً فوقتاً مجھے ملتا اور ملتے ہی پوچھتا: نیرودا کی کیا بنا؟"۔ ابھی کچھ نہیں لیکن تمہیں ایک بات بتاؤں، میں جس کتاب کے پیچھے لگ جاتا ہوں اسے ڈھونڈ لیتا ہوں" شاباش کوشش جاری رکھو"۔ اسی دوران میں کسی نے سرگوشی سے بتایا کہ پاکستان ٹائمز والے اقبال جعفری ولد سید کرامت حسین جعفری کے پاس نیرودا کی سیاسی نظموں کا ایک انتخاب موجود ہے۔ آناً فاناً میں نے اقبال جعفری کا دروازہ رات کی تاریکی

چاہتا ہے۔ وہ نفرت کی منڈی میں چمکتے ہوئے سونے کی رونق میں اسی وقوت کے لئے پھرتا ہوا اِستفسار کرتا ہے، لیکن:

میں نے عورت اور آدمیوں کے بعد
دوسروں سے پوچھا
وہ اس "نیقن" کے ساتھ کیا کرتے تھے
اور کس طرح انہوں نے اپنا اسلوبِ زیست سیکھا ہے؟

ہونا ہے۔ نتیجے کے طور پر جو اقدار نیرودا کی شاعری میں نمودار ہوتی ہیں اِن میں عہدِ حاضر کی تحریص، زر جبر و استحصال اور سیاسی استبداد کے خلاف احتجاج ہے نیرودا اگر ایک انتہائی طور پر انفرادیت کا حامل ہے تو دوسری طرف زمینی رشتے کے اجتماعی تصور اور عوام سے رابطے کو اسی قدر اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک عوام کا رہنما اور سردار وہی شخص ہو سکتا ہے جس نے اپنی تربیت بلیے بم کی طرح کی ہو، جس نے زندگی کے سوئمبر

میں کھٹکھٹایا، مگر وہ موجود نہیں تھے۔ اگلی صبح پھر دستک دی: یار! وہ کتاب تو میرے برادرِ خورد سید شفقت حسین جعفری کے پاس ہے، چنانچہ موصوف سے رجوع کیا، انہوں نے نسوانی اور مردانہ آواز سے ملی جلی تیز گرگشت سی آواز میں جواب دیا: مجھے یاد پڑتا ہے کہ مجھ سے نیرودا کا انتخاب آصف خاں پنجاب والے لے گئے تھے۔ اسی شام آصف خان کے مکان کے باہر بندھی بھینس سے خان صاحب سے ملاقات کی درخواست کی۔

انہوں نے واقعی اس جواب نہ دیا

وہ رقص کرتے رہے اور زندگی بنتے رہے (تنہائی)

عدم تعلق کی یہ سطح نیرودا میں خلش پیدا کرتی ہے لیکن وہ تعلق کی خاطر کبھی بندرگاہوں پر، کبھی رقص گاہوں میں، کبھی مظاہر کائنات میں ایک مضطرب روح کی طرح گھومتا ہے، پھر تھک ہار کر اپنے دفتر کی میز پر دھری لاتعداد فائلوں پر بے شمار دستخط ثبت کرتا ہے۔ اور اس کا

کی تمام رسومات میں کامیابی حاصل کر کے اپنے آپ کو نمائندگی کا اہل بنایا ہو۔ نیرودا کی مابہ الامتیاز خصوصیت اس کی اِنسان دوستی کا رویہ ہے۔ اسے انانیت کا استحصال خواہ سپین میں نظر آئے، خواہ جنوبی امریکہ میں خواہ ویت نام میں، وہ کسی نسلی یا مذہبی تعصّب سے مغلوب ہوئے بغیر انسانی بقار کی حمایت میں آواز بلند کرتا ہے:

لیکن یہ ہمارے داغ دار سال ہیں: دور انسانوں کا لہو

پتہ چلا کہ وہ مشرقی پنجاب کے لئے پروگرام میں مخصوص لہجے سے پنجابی بولنے کے لئے ریڈیو سٹیشن گئے ہوئے ہیں۔ چند دنوں کی تلاش کے بعد انہوں نے بھی نیرودا کی نظموں سے لاتعلقی کا اظہار کیا۔

نیرودا کی نظموں کی تلاش اور حصول اب مکمل طور پر میرے اعصاب پر سوار تھا۔ نہ جانے میں اس شاعر کی دریافت پر کیوں بضد تھا؟ اسی اثنار میں صلاح الدین محمود کے توسط سے انکاؤنٹر کا پرچہ مل گیا۔ نہایت بے صبری

احساس شدید تر ہو جاتا ہے کہ اس کی سہ پہریں بے رنگ، دیو اور شفقت سے معمور ہیں۔ چنانچہ نیرودا کے اندر سہما ہوا باسو آلٹو چیخ اٹھتا ہے:

میں انسان کے روپ سے عاجز آ چکا ہوں۔

آگہی کا یہ روپ اس کا خود پیدا کردہ ہے۔ نیرودا کا احساس تنہائی زندگی میں گہری دلچسپی اور پھر اس پیدا شدہ عدم تطابق سے شدید ہوتا ہے۔ دراصل اس کا اضطراب اپنی تکمیل کے لئے زندگی کے بوقلموں نظاروں سے اپنے

دوبارہ جھاگ میں گرتا ہے، لہریں ہمیں آلودہ کرتی ہیں؟
دور افتادہ عذاب ہمارے عذاب ہیں
اور مظلوموں کے لئے جد وجہد میری سرشت میں ایک دکھنے والی رگ ہے
شاید یہ جنگ، دوسری جنگوں کی طرح ہمیں دونیم کرتی ہوئی
ہمیں موت کے حوالے کرتی ہوئی، قاتل کے ساتھ ہمیں قتل کرتی ہے
لیکن اس عصر کی حیا اپنی جلتی ہوئی انگشت ہمارے چہروں کی طرف کرتی ہے

سے نظمیں پڑھیں، چند ایک کا ترجمہ بھی کیا مگر تسلی نہ ہوئی اور تلاش جاری رہی۔ صلاح الدین محمود نے چلتے ہوئے بے نیازی سے محمد سلیم الرحمان کا تذکرہ بھی کیا تھا۔ میں اگلے روز ہی ان کے تہہ خانے میں ساکت اور مدہوش چھاپہ خانے میں گیا۔ وہ اور ریاض احمد چودھری میز پر چائے کے طویل القامت گلاس رکھے چھاپے خانے کی مشینری سے لاتعلق تاش کھیلنے میں مصروف تھے۔ محمد سلیم الرحمن نے معمول کے مطابق پُراسرار لہجے میں بتایا کہ نیرودا کی

لئے خود تنہائی مخترع کرتا ہے، تنہائی کی تیسری شکل، نیرودا کی شاعری میں دست برداری کا عمل ہے۔ وہ شخص جو عنفوان شباب میں یہ کہتا تھا:

جب میں کتاب بند کرتا ہوں

تو میں زندگی کو وا کرتا ہوں

اور عمر کے آخری حصے میں جب وہ سمندروں کے سفر، پہاڑوں، دریاؤں، آبشاروں اور انسانی جنگ و جدل کے رزمیوں سے تھک ہار کر

کون اس سفاکی کو محو کرے گا جو معصوم خون میں پنہاں ہے!

(پانی کے گیت کا انجام)

دور افتادہ کرب کو اپنا کرب سمجھ کے، انفرادی اور اجتماعی آشوب کی فروعی حدوں کو مسمار کرکے، نیرودا تمام نسلی اور قبائلی قیود کو انسانیت کے نام پر منہدم کرتا ہوا ساری انسانیت کا شاعر بن جاتا ہے۔ یہی فرق اسے بیسویں صدی کے شعرائے کبیر سے متمیز کرتا ہے۔ اس کی شاعری میں ایسے

نظموں کا ایک انتخاب ایک شخص کے پاس ہے۔ لیکن آپ اسے حاصل نہیں کر سکتے۔ میں سمجھ گیا۔" ہاں نے کسی زمانے میں ایک امریکی رسالے میں ماچو پیچو کی بلندیاں، کا مطالعہ کیا تھا۔ وہ مکمل نظم کس رسالے میں شائع ہوئی تھی؟ یہ تو یاد نہیں ——

نیرودا کی تلاش کا مرحلہ کم و بیش ایک روحانی سفر بن چکا تھا میں نے افتخار جالب سے رجوع کیا کہ اس کی تنور شکم تجوری میں محمد حسین آزاد کے

واپس اپنی سرزمین پر آتا ہے تو یک لخت ایک خلا اس کے دل و دماغ کو گرفت میں لے لیتا ہے کہ وہ کافی عمر گزارنے کے بعد سمندر عبور کرتا ہوا گھر واپس آیا، لیکن اب وہ کسی کے بارے میں استفسار نہیں کرتا کیونکہ ہر دن اس کا وقوف کم ہوتا جا رہا ہے، پھر اسے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جشن حیات اب آخری منزل میں ہے اور موت کا وہ اٹل لمحہ قریب ہے جب تمام حقیقتیں دم توڑ دیتی ہیں، کوئی ساتھی کوئی احساس، کوئی عقیدہ مدد کو نہیں آتا. تنہائی کا یہ وجودی تصور نیرودا کے جذباتی نظام کا

مقامات لاتعداد ہیں جن میں وہ نعرہ زنی کی بجائے اجتماعی آشوب کو ایک نجی تجربے کے طور پر بیان کرتا ہے کہ مفروضاتی جبریت کی بجائے تجربے کی خود رو شکل نمایاں ہوتی ہے۔

نیرودا کی شاعری کے مختلف رنگ ہیں، لیکن ہر رنگ میں نیرودا کا لحن جذباتی گداختگی اور رقت اپنے منفرد وجود کا اعلان کرتی ہے اس کی ابتدائی کتاب سے آخری کتاب تک شاعرانہ تجربات اور نظموں کا معنوی پیرایہ نت نئی

فلسفہ، الٰہیات سے لے کر سعید چوہدری کے تو تو میں میں کرتے ہوئے سیاسی پمفلٹ بھی ہوتے ہیں۔ لیکن اس نے بھی ایک ڈپلومیٹک مسکراہٹ کے ساتھ نیرودا کو جھٹک کر پرے پھینک دیا۔

تلاش کا جنون پھیلتا گیا، لاہور کی ادبی اور ثقافتی انسائیکلو پیڈیا کشور ناہید نے ٹیلیفون پر اطلاع دی کہ مکتبۂ کلاسیک پر ایک شخص نیرودا کی نظموں کی ایک کاپی بطور نمونہ چھوڑ گیا ہے، آغا امیر حیدر سے رابطہ قائم کیا، انہوں نے شام کو مزید

کا منطقی انجام ہے۔ نیرودا کی شاعری میں تنہائی ایک مکمل صورتِ حال ہے، اپنے آپ سے انسانی حقیقتوں سے عدم مطابقت کی داستان ہے۔

دراصل نیرودا کا تصورِ مرگ، تصورِ تنہائی کی ایک بدلی ہوئی شکل ہے یہ بھی زندگی کی مانند اشیا اور مظاہر کے ادراک اور اِن سے جذباتی وابستگی کا ایک اسلوب ہے۔ وہ زندہ رہتے ہوئے بھی احساس کی موت، ذات کے انحطاطِ طبیعی، عمر کے ساتھ حواس کے انتشار، انسانی اقدار میں

شکلیں اختیار کرتا ہے گو کہیں کہیں موضوعاتی تکرار کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن نیرودا کسی ایک نئے احساس کے تعارف سے قلب ماہیت کر دیتا ہے، معانی کو اپنی تکمیل کے لئے نظم کے آخری بند کا انتظار نہیں رہتا، ساری نظم معانی اور تجربے کا ایک منتشر سلسلہ ہوتی ہے۔ نیرودا کے پہلے شعری مجموعے پر یورپ کے علامتی شعرا اور بیسویں صدی کے سرلیسٹ کا اثر و نفوذ واضح ہے۔ وہ رک رک کے انداز میں صرف اشاروں میں

تفصیلات کے لئے دعوت دی۔ شام ہوئی تو پتہ چلا کہ کسی شخص نے نیرودا کی نظموں کا اردو ترجمہ شائع کیا ہے اور ترجمے کی ایک کاپی مکتبہ کلاسیک پر بطور نمونہ رہ چھوڑ گیا ہے لیکن کوئی آدمی وہ کاپی بھی لے اڑا ہے۔

ایک دن ایک دوست نے میرے بڑھتے ہوئے اضطراب پر جھلاتے ہوئے کہا: تم بھی عجیب ہو، اس شہر میں لوگ صبح سے شام تک کسی اور چیز کی تلاش کرتے ہیں مگر تم ہو کہ نیرودا، نیرودا کی رٹ لگائے ہو کسی اور

اضمحلال کے مراحل سے گزرتا ہے، یعنی ایک طرف وہ زندہ رہتے ہوئے بھی جذباتی اور احساساتی موت کی زندگی بسر کرتا ہے، اور یہی اس کے جذباتی لحن میں آزردگی کو پیدا کرتی ہے، یہ ہے موت کی وہ تصوراتی شکل جس میں تنفس کی دھڑکن "بیگانگی" کی واردات بن جاتی ہے، یہ "بیگانگی" زندگی سے فرار کی بجائے اس سے انتھاہ وابستگی کا نتیجہ ہے، وہ بار بار کہتا ہے: میں زندگی کا توقف چاہتا ہوں۔ رنجوری و ناخوشی، انسانی مسائل

بات کرتا ہے، تمثالوں اور تشبیہوں کے ذریعے تخلیقی تجربے کو اجاگر کرتا ہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ نیرودا کے ادراک اور اظہار کا انداز بھی بدلتا گیا۔ وہ شدید جذباتی انداز، جس میں تکنیک کا ایک اسلوب حائل ہوتا ہوا نظر آتا ہے، بتدریج منہدم ہوتا جاتا ہے، پھر آخر ش خصوصاً اس کے غنائیے، سہل ممتنع کی سب سے اعلیٰ مثال بن جاتے ہیں۔ یوں سہل ممتنع شاعری کی توصیف میں شامل تو نہیں ہے

شاعر کو پڑھ لو، اس نے مرنا تھا سو مر گیا۔ یہ سرزنش کافی حوصلہ شکن تھی مگر میں نے تلاش بدستور جاری رکھی۔ البتہ اس کے اعلان سے گریز کیا، ایک دن معاً مجھے خیال آیا کہ لندن میں مقیم اپنی بہن کو اس کے بارے میں کیوں نہ لکھوں! چنانچہ میں نے لوئی بورگس اور نیرودا کی نظموں کی فرمائش کی، کوئی جواب نہ آیا۔ میں دل ہی دل میں کڑھتا رہا۔ پھر ایک دن میں لاہور ایئرپورٹ پر اپنی بہن کو لینے گیا۔ اس نے کچھ دیر کے بعد اعلان کیا: "میں

کی تجدید اور احساس بیگانگی، جذباتی موت کے وہ مرحلے ہیں جن سے گزرنے کے لئے نیرودا زندگی کے صعب کو برداشت کرتا ہے۔ اسی ایجابیت کے فیصلے سے اس کا ذاتی لحن ایجاد ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ چاہتا ہے اسے زندگی پر نافذ نہیں کر سکتا، جو زندگی کے تقاضے ہیں انہیں وہ پورا نہیں کر سکتا، دوسری طرف، گھڑی کا ننھا آرہ وقت کو کاٹتا ہے، نیرودا زندہ رہنے کی حقیقت سے ایک دم بیدار ہوتا ہے۔ جب جذبات میں قوت

تاہم یہ ادراک اور اظہار کا ایسا شیوہ ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے مافیہ پر اپنی گرفت کی برجستگی کا اعلان کرتا ہے۔ نیرودا کی شاعری میں اس کی ایک اور صورت اس کا "لیریزم" ہے جسے عموماً غنائیت کہا جاتا ہے۔ غنائیت موسیقی کا زیر و بم نہیں، یہ انسانی معمولات میں مضمر جذباتی آہنگ ہے جسے مخصوص حالتوں میں دریافت کیا جاتا ہے جو تجربات اور واقعات میں احساس کی سطح پیدا کرتا ہے۔ گریزپا کیفیات، ارتسامات اور جذباتی واردات

دوسروں کے لئے تو کپڑے اور ساڑھیاں لائی ہوں، تمہاری ایک کتاب مل گئی ہے! میں نے اچھل کر پوچھا: بورگس یا نیرودا؟ پتہ نہیں! کتاب کا نام خود پڑھ لینا۔ لیکن ہے بہت مہنگی! میرے بے موقع اصرار پر اس نے بہت سی چیزیں الٹ پلٹ کر کے ایک کتاب نکالی اور وہ تھا جوناتھن کیپ لندن" کا شائع کردہ نیرودا کا ضخیم انتخاب! میں کتاب لے کر سیدھا زاہد ڈار کے پاس گیا۔ وہ خوشی سے کودنے لگا ــــــــــ

اور شدت تھی وہ "جوتین" کی موت کو ایک دوست کی زندگی کے تماشے سے غیر حاضری سے تعبیر کرتا تھا لیکن جب "ریڈ گراف" نیرودا کو کینسر کے مرض کی اطلاع دیتا ہے تو اس پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے :

میں تمام دنیا سے خائف ہوں

خنک پانی سے خائف ہوں، موت سے خائف ہوں

میں تمام انسانوں کی طرح مریض بننا گوارا نہیں کرتا (تنہائی)

یہ ایک انسان کا موت کے خلاف ردِ عمل ہے۔ وہ احساساتی موت اور جذباتی انہدام جو ایک کیفیت کے طور پر اسے جوانی میں بھاتا تھا، جب ایک امر واقعہ کے طور پر پیش آتا ہے تو وہ جو خود اس ڈرامے

جو کتنی ہی ادنیٰ کیوں نہ ہوں یا جو کتنے ہی سپاٹ پن کا شکار ہی کیوں نہ ہوں، انہیں نئی جہتوں سے دریافت کرتا ہے۔ غنائیت کی اس تصریح سے شعریت کا حدود اربعہ ممنوعہ خطوط کو شکست کر کے شاعر کے لئے ایک وسیع عرصۂ واردات کو منکشف کرتا ہے۔ یہ کا کمال ہے کہ وہ زندگی کے کبیر اور صغیر مظاہر ہیں، چھوٹے واردات اور مشاہدات کو اپنی متخیلہ اور ادراک کی فوری جھپٹ میں لے کر ہر وقت اور ہر مقام پہ غنائیت پیدا کر سکتا ہے۔ وہ سیدھے سادھے لسانی پیرایے تعمیر کرتے ہوئے بھی معمولات سے ایک وسیع تر جذباتی استعارہ تعمیر کرتا ہے خواہ نیرودا کے کپڑے ہوں یا چلیؔ کے ٹماٹر، نیرودا انہیں چھوتے ہی

کا تماشائی بن کر ان لوگوں کا تمسخر اڑاتا ہے جو اس کی صحت کے لئے تردد کرتے ہیں، وہ موت کی ناگزیری سے شل ہو کر اپنے اضطراب کی ایک دوسری لے بلند کرتا ہے:

اے سورج، مجھے
میرے خود سر مقدر کے حوالے کر دو
قدیم جنگل کی بارش
وہ مہک اور شمشیریں
جو آسمان سے گرتی ہیں،
مجھے واپس کر دو

جذباتی اکائیوں میں منتقل کر دیتا ہے۔ اس ظاہری سلاست کے عقب میں ایک عظیم استاد کا ہنر ہے جو ہر واقعہ اور شئے کو شاعری میں منتقل کرنے پر قادر ہے۔ بذاتِ خود جس کے لئے ایک شعری تجربہ ہے۔

نیرودا کی شاعری کی رنگت، جو اسے دوسرے یورپی شعراء اور بیسویں صدی کے دیگر شعراء سے متمیز کرتی ہے، اس کا جذباتی لینڈ سکیپ اور ایک مخصوص علاقائی تناظر ہے۔ نیرودا خواہ ناگرا کے جزائر میں شعر لکھ رہا ہو یا یورپ کے کسی ملک میں، وہ ہر حالت میں جنوبی امریکہ کی رنگت اور مظاہر فطرت کو فراموش نہیں کر پاتا۔ جنوبی امریکہ کے دیو قامت درخت دہلانے والے دریا، گھنے جنگلات، وسیع سلسلہ ہائے کوہ، جنگلی جانوروں

مرغزار اور چٹان کا خلوت گزیں سکون:
دریا کے کناروں کی رطوبت
دیو دار درخت کی مہک
فلک بوس صنوبر کے
پُر ہجوم اضطراب میں سر پھوڑتی ہوئی
دل کی مانند زندہ ہوا
زمین؛ میرے بے داغ تحائف
خاموشی کے مینار جو
اپنی جڑوں کی پُر وقار سنجیدگی سے بلند ہوتے ہیں،

کی ہیبت ناک صدائیں، راتوں کو قصباتی سراؤں میں ارغوانی شراب، گٹار پر نغمے، گندمی سرخ رنگ کی دوشیزاؤں کے تھرکتے ہوئے مترنم بدن، نیرودا کی دھڑکنوں میں ہر لمحہ شامل رہتے ہیں۔ جنوبی امریکہ سے اس کی زمینی وابستگی اور ملک واپسی نیرودا کے جذباتی نظام میں ایک نئے اسلوب سے نسائی مسلک کی نشاندہی کرتی ہے، سینٹ جان پرس کی طرح وہ بھی اجنبی سرزمینوں میں اپنی جلاوطنی کا ذکر بڑے تواتر سے کرتا ہے اپنی سرزمین اور لینڈ سکیپ کے لئے "ناسٹیلجیا" کا شکار ہوتا ہے۔ وہ تنہائی اور وہ عدم مطابقت جو اسے دوسری سرزمینوں میں ملتی ہے وہ اسے وطن واپسی یا مادرِ گیتی کی پناہ میں آنے کی خواہش سے ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے

واپس کر دو

میں اس وجود کی طرف — مراجعت چاہتا ہوں
اور ایسی پستیوں سے رجعت کا قرینہ چاہتا ہوں
کہ تمام طبیعی اشیاء کے بیچ
زندہ رہ سکوں یا نہ رہ سکوں، یہ بے وقعت ہے
کہ ایک اور پتھر کا اضافہ ہو جائے، وہ سیاہ پتھر
وہ بے داغ پتھر جسے دریا ساتھ لے جاتا ہے!

(اے زمین میرا انتظار کرنا)

وجود کا وہ نفاق، فرد اور معاشرے کا وہ تضاد جو نیرودا کے

کہ اسے تمام آفات سے اس کے دامن میں پناہ ملے۔ اسے اپنے مآخذ کی تلاش ہسپین میں لے جاتی ہے۔ جہاں اس کے اپنے آبا ر کی یاد تازہ ہوتی ہے یہیں سے پھر وہ جنوبی امریکہ کی طرف "ماچو پیچو" کے راستے ملک واپس آتا ہے:

تمام روئے زمین پر
پھیلے ہوئے بے صدا لہو، متحد ہو جاؤ
اور نشیب میں سے میرے ساتھ کلام کرو
جیسے میرا لنگر تمہارے ساتھ پیوست ہے۔
مجھے ایک بات بتاؤ سلسلہ بہ سلسلہ
حلقہ بہ حلقہ، قدم بہ قدم

لئے عمر بھر اضطراب کا باعث رہا وہ موت کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے، وہ دوبارہ زندہ ہونا چاہتا ہے مگر انسانی روپ میں نہیں وہ اس تضاد کو دوبارہ پیدا نہیں کرنا چاہتا جو انسانی شعور کی پیداوار ہے۔ چنانچہ وہ فطرت کے عناصر میں زندہ رہ کر ایک خاموش تماشائی کی طرح اپنے وجود کی بقا کا اعلان کرتا ہے۔ اگرچہ نیرودا کی نظموں میں سوگواری، خواہش مرگ اور اس سے پیدا شدہ علامیے اس کی جذباتی فضا میں گھٹن کی کیفیت پیدا کرتے ہیں، اور اس طرح اس کی نظموں میں دھیمے سروں کے نوحے سنائی دیتے ہیں۔ لیکن یہ نیرودا کی شاعری کا ایک رُخ ہے۔

تصوراتی اور جذباتی سطح پر نیرودا اپنی شخصیت کے نفاق سے خوش

ان خنجروں کو آب دو جو تم نے ذخیرہ کئے ہوئے ہیں
انہیں پیوست کر دو
میرے سینے میں،
میرے ہاتھ میں
زرد کرنوں کے ایک دریا کی مانند
مدفون شیروں کے ایک دریا کی مانند
مجھے آنسو بہانے دو، گھنٹوں دنوں، سالوں
بے بصر زمانوں، کو کبی صدیوں تک
مجھے خاموشی، پانی، امید دو!

(ماچو پیچو کی بلندیاں)

تھا اور عاجز بھی کیونکہ اس کی نفسیاتی حالت میں معروضیت اور داخلیت کا تضاد ملتا ہے۔ ایک ہی شخصیت کے دو رُخ تناقض کی صورت میں مدِمقابل کی شکل میں صف آرا ہوتے ہیں۔ نیرودا کو شخصیت کی اس بانٹ کا احساس تھا۔ وہ اس خلیج کو پاٹنے کے لئے کبھی مظاہر فطرت سے رابطہ استوار کرکے اپنی تشریح کرتا اور کبھی انسانی مشاغل میں ملوث ہوکر اس ثنویت میں وحدت کے لئے جدوجہد کرتا تاکہ وہ موت کی طرح ایک مربوط اکائی بن جائے۔ موت اس کے لئے، خواہ وہ احساس کا زوال ہو یا طبیعی انتشار ہو، ایک ایسی حقیقت ہے جو تمام تناقضات کا جواب بہم پہنچاتی ہے۔ موت، نوحہ گری زوال، مجبوری، بے لبی، گرتی ہوئی شامیں، سرد ہوائیں نیرودا کی شاعری

زمین کی تہہ سے میری طرف دیکھو
کھیتوں کے کاشت کارو، جُلاہے، کم سخن گڈریے
کچلی ہوئی انگلیوں والے جوہری
مجھے بتاؤ، مجھے یہاں تازیانے لگائے گئے تھے
کہ ایک جوہر دھندلا تھا، یا زمین
گندم کی فصل یا پتھر کا محصول بروقت نہیں دے سکی تھی۔
وہ لکڑی جو انہوں نے تمہارا بدن مصلوب کرنے کے لئے استعمال کی تھی
وہ چٹان جہاں میں نے ٹھوکر کھائی تھی،
اس کی نشاندہی کرو

کا ایک رُخ ہیں، گو وہ تمام انسانی جذبات اور تجربات کو شاعری کی سرحد میں داخل کرتا ہے مگر افسردگی، اضطراب اور جانتے ہوئے بھی نہ جاننے کی بے کلی اس کی منظومات میں انسانی طبیعت کے سوگوار پہلو کے ایک ایسے کی حکایت سناتی ہیں، انسانی حادثات اور انا کی بیمانہ واردات کے بعد بالآخر وہ درست طور پر اپنی تشخیص کرسکا:

اور اب اِن گزرتے ہوئے دنوں کو
میں حساب میں نہیں لاؤں گا۔
میں اپنے آپ کو کھول کر
اپنے سب سے عیار دشمن

قدیم چراغ منور کرنے کے لئے
پرانے چقماق جلاؤ، تازیانے روشن کرو
جو صدیوں سے تمہارے زخموں کے ساتھ چپکے ہوئے ہیں
وہ شیشے روشن کرو جو تمہارے شباب کے خوشہ چین رہے ہیں،
میں تمہاری خاموشی گویائی کا اظہار بن کر آیا ہوں

اپنی طویل اور بعد کی مختصر نظموں میں نیر ورا کا لسانی شیوہ دوسری غیر سیاسی نظموں کی نسبت مختلف ہے۔ ابتدا میں فنی اعتبار سے وہ تجربے کی تشکیل کے ذریعے ابلاغ کا صیغہ قائم کرتا تھا لیکن جب وہ نظریاتی شاعری کی طرف راغب ہوا تو تجربے کی تشکیل کی بجائے اس کی ترسیل کی طرف رغبت

پابلو نیرودا کے ساتھ

کمرے میں بند ہو جاؤں گا (خوف)

دو حریفوں کا مسابقہ دو رویوں کا جدل ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے لئے صعب کا باعث رہے ہیں، دونوں ایک دوسرے کو جاننا چاہتے ہیں، اس لئے کہ:

میرا ارادہ اشیاء کو گڈمڈ کرنے کا،
انہیں متصل کرنے کا، انہیں وجود میں لانے کا،
انہیں آپس میں ملانے کا، برہنہ کرنے کا ہے،
حتیٰ کہ دنیا کی روشنی میں
سمندر کی وحدت پیدا ہو جائے
ایک نیا خزانہ کاملیت
ایک چٹختی ہوئی مہک

بڑھتی چلی گئی۔ اس کی آخری دور کی شاعری تجربے کی تشکیل اور اس کے مؤثر اظہار کا وہ متوازن تناسب ہے جس کی دریافت اور جس پر عبور حاصل کرنے کے لئے نیرودا نے نصف صدی وقف کر دی۔

رطب و یابس

میرے ایک سابق ادبی رفیقِ کار افتخار جالب شعری لسانیات کے باب میں خود ایسے الجھے ہوئے ہیں کہ دوسروں کو بھی الجھا دیتے ہیں، مغالطوں کی جدیدیات کے اس نقاد نے ظفر اقبال کی شاعری کے بارے میں ایک من مانا مغالطہ پیدا کر کے اس کی شاعری کی تحسین کا در بند کر دیا ہے: "اب الفاظ محض مقبول عوامی رشتوں میں نہیں بندھتے، فن کار کی قدرت اور ارادے سے کہ سراسری انفرادی ہے، آپس میں جڑتے ہیں" ——— دیباچہ گل آفتاب: افتخار جالب۔ نقاد نے شاعر کو گمراہ کیا، شاعر نے گلاب کو اگلاب لکھ کر نقاد کو خوش کیا، لیکن جلد ہی عبرت کا دامن تھاما کہ شاعری میں نیا لسانی شیوہ الف کے اضافے یا 'ی' کے گرانے سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ لفظ اور شئے کا تعلق کی دریافت سے وجود اختیار کرتا ہے۔ ظفر اقبال نے لفظ اور شئے کا جو ربط دریافت کیا ہے اس کی بنیاد شخصی بوالعجبی کی بجائے ایک تہذیبی تناظر سے دوسرے تہذیبی تناظر کی طرف روانگی کا سفر ہے۔ افتخار جالب اس غلط فہمی کا شکار ہیں کہ ظفر اقبال نے الفاظ کے عمومی رشتوں سے انقطاع کے ذریعے اپنی انفرادیت کا نقش قائم کیا ہے، اس عوامی نقاد نے ظفر اقبال کی انفرادیت کا مغالطے کا ایک معیار بنا دیا ہے، اس کے نزدیک فن کار کی انفرادیت الفاظ، رطب و یابس،

اس دعوے اور مغالطے کی تکذیب ہے!

"رطب و یابس"، ظفر اقبال کا تیسرا شعری مجموعہ ۱۹۷۰ء میں الہ آباد سے شائع ہوا، اشاعت کا افتخار ایک دوسرے ملک کو ہوا، جس ملک کے رطب و یابس کے بارے میں یہ "رطب و یابس" مرتب کیا گیا اس کے ناشرین دوسرے رطب یابس کی اشاعت میں مصروف رہے۔ خیر مجموعہ تو شائع ہوا۔ فی زمانہ یہ بھی ایک غنیمت ہے! بے شک ہماری موقعیت ایک اجتماعی رطب و یابس ہے! جسے ظفر اقبال نے اس طرح مرتب کیا ہے کہ یہ مجموعہ ہماری معاشرتی، سیاسی اور تہذیبی زندگی کی بوقلموں رنگین تصویر بن گیا ہے، اس کوڑے کباڑے اور خرافات سے جو تصویر مرتب ہوتی ہے وہ ہماری ہے جو دیکھنے میں رنگین اور چھونے میں کھردری اور بے کیف۔ ظفر اقبال نے ہمیں اپنے آپ کو اتنے قریب سے دکھایا ہے کہ خود اپنا وجود دیکھ کر اتنی گھن آتی ہے کہ کاش یہ ننگ کوئی اور نہ دیکھتا۔ "رطب و یابس" ایک ایسا شعری مجموعہ ہے جو ردّ عمل پیدا کرتا ہے، یہی اس کی سب سے اہم حقیقت ہے۔ یہ شعری مجموعہ تجربات کی نوعیت اور پیرایۂ بیان کے اعتبار سے ۱۹۴۷ء کے بعد شائع ہونے والے غزلوں کے تمام مجموعوں میں سب سے منفرد ہے! آیئے، اس مغالطہ نما بیان کی تائید یا صراحت کے لئے "رطب و یابس" میں ایک مسافر کی طرح داخل ہو کر شاعر کی تعمیر کردہ کائنات کے معنوی اسلوب کی شناخت کریں ظفر اقبال نے اپنی شعری کائنات خود تعمیر کی ہے، اپنے تجربات کو خود دریافت کیا ہے اور تجربات کے امتزاج سے معانی کا جو قرینہ مدون کیا ہے، وہ اس کی شخصی کاوش ہے، ظفر اقبال ایک جاگتا ہوا شاعر ہے جو اردو کلاسیکی غزل

کی روایات سے بخوبی آشنا ہے۔ اسے یہ بھی احساس ہے کہ غزل کا کلاسیکی لسانی اسلوب فی زمانہ کس حد تک تاثیر اور معنوی تعمیر کا ضامن ہو سکتا ہے۔ "رطب و یابس" کی غزلیات اردو غزل کی روایت میں معنوی اور صوری تجربہ ہیں، اور اس تجربے کے حوالے سے اس نے نئے تجربات کا ڈول ڈالا ہے۔

"رطب و یابس" میں ظفر اقبال کا اردو غزل کی روایت کے بارے میں گہرا شعور جھانکتا ہے۔ یوں تو اردو کے غزل گو شعرا لفظ و معانی کے تعلق کے بارے میں عموماً ایک دو اشعار کا قیلولہ ضرور کرتے ہیں اور پھر رسماً تنگنائے غزل کا رونا رو کر اطمینان سے غزل کو تنگ تر بنانے کی مزید کوشش کرتے ہیں، ایسے غزل گو شعرا کے علی الرغم ظفر اقبال کی تنگنائے کی تنگی کو کچھ اور طریقے سے محسوس کیا ہے۔

قافیے کی بند گلیوں کا گداگر کر دیا
اس نے کیسے کام پر مجھ کو مقرر کر دیا

کرتا ہے ظفر غزل مرصع
کنکر پتھر کے قافیوں سے

لکھو مقطع ظفر نکالو یہ بھی
جان چھڑواؤ اس غزل سے بھی

مرگِ طبعی سے مرے دیر کے بیمار تھے لفظ
اور پکڑا گیا میں صرف دوا دینے میں

ظفر یہ وقت ہی بتلائے گا کہ آخر ہم
بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں

راس آئی ہے سخن کی گرمیٔ بازار مجھے
لفظ کی کھوٹی چونی کو بھی چلا دیتا ہوں میں

ستر پوشی ہے قافیہ بندی

ہاں ذرا کس کے باندھیئے شلوار

کام کتنوں ہی کا تمام ہوا

جب بھی اوچھا پڑا زبان کا وار

تنہا ہی جشن مرگِ معانی منائیں ہم

لیکن حصارِ حرف سے باہر پیدا تو آئے

متذکرہ بالا اشعار میں ظفر اقبال کا زبان اور معانی کے بارے میں رویہ خصوصی ہے۔ یہ ردِ عمل ہے۔ کلاسیکی غزل کی کورانہ تقلید کے خلاف، وہ اسی تقلید کے خلاف احتجاج کرتا ہے کہ اسے جبراً قافیوں کی بند گلیوں کی گداگری پر مجبور کیا گیا ہے۔ ظفر اقبال کو شدت سے احساس ہے کہ قافیہ شاعری پر ایک جبر ہے کلاسیکی غزل کے لفظ مرگ طبعی کو پہنچ چکے ہیں، اس جشن مرگ پر اگر شرکت کے لئے کوئی اور آمادہ نہیں تو شاعر کی واحد ذات یہ جشن منانے کا تہیہ کئے ہوئے ہے۔ ظفر اقبال کو اپنے تجربات اور زبان سازی پر اتنا اعتماد ہے کہ یہ اس کا فیصلہ وقت پر چھوڑ دیتا ہے کہ اس نے زبان سازی کی ہے یا زبان شکنی! وہ اپنے عصر سے خواجہ سراؤں کی زبان میں گفتگو کرنا نہیں چاہتا۔

سوچیئے شعر کا نیا کوئی موڑ ساتھ چلتا نہیں ہے یہ بھی موڑ

ظفر اقبال مروجہ غزل کے اسلوب سے برگشتہ ہے، اور اس نے اس برگشتگی کا اظہار بھی انوکھے انداز سے کیا ہے، وہ اس لئے شعر کا نیا دستور العمل تلاش کرتا ہے کہ مروجہ اسلوب غزل اس کے تجربات کا ساتھ نہیں دیتا۔ چنانچہ

وہ ردِ عمل کے طور پر غزل کی مروجہ لسانی حرمتوں کی بُری طرح سے توڑ پھوڑ کرتا ہے اور پھر اس منفی ردِ عمل کی ہنگامیت سے آگے بڑھ کر اپنے تجربات کا لہجہ متعین کرتا ہے۔ ظفر اقبال کا روایتی غزل کے خلاف ردِ عمل اتنا شدید ہے کہ وہ وسیع تر اظہار کی تمنا میں اس شعری مجموعے کے صفحہ ۶۰ پر، غزل کا رسمی قالب توڑ کر آزاد غزل لکھنے لگتا ہے، جو پیروڈی بھی ہے، اور غزل کے نئے تصور کی نشاندہی بھی کرتی ہے، اس احساس کے ساتھ کہ غزل کا مروجہ شعری محاورہ نئی بصارتوں کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ ظفر اقبال نے غزل کی صرف و نحو اور اس کے لسانی اسلوب کو درہم برہم کر دیا ہے۔ وہ لفظ کی کھوٹی چوٹی چلاتا ہے، اس "کھوٹی چوٹی" کے عقب میں ہمارے کلاسیکی شعراء کا زبان کی پاکیزگی اور "ستھرائی" کا وہ تصور ہے جس نے اردو غزل سے ذخیرۂ الفاظ کو محدود تر کر دیا ہے "رطب و یابس" میں ظفر اقبال نے یہ شہادت دی ہے کہ ہر طرح کے الفاظ جزوِ غزل بن سکتے ہیں، چنانچہ وہ ہر طرح کے الفاظ کو اظہارِ معانی کا صیغہ بناتا ہے، ملارمے کے الفاظ میں ظفر اقبال نے الفاظ کی شاعری کی ہے، وہ الفاظ کو تصورات کا جامہ پہنا کر لفظ و معانی کی ثنویت کی بدعت سے بچ کر بذاتِ خود الفاظ کو تصورات میں تبدیل کرتا ہے جس سے لفظ کی شیئیت اس کی بنیادی ہیئت پر حاوی ہو جاتی ہے۔ بعض غزلیات میں اس نے معانی کی تعبیر کے لئے الفاظ کی اصوات کو استعمال کیا ہے، یعنی لفظ کی صوت کو سیاق و سباق کی بدولت اس کے وجود پر اس طرح نافذ کیا ہے کہ صوت کے پیچ و خم معانی کا عنوان مرتب کرتے ہیں، ظفر اقبال قافیہ کو ستر پوشی کہہ کر مروجہ غزل گو پر طنز کرتا ہے کہ

اس شلوار کو کس کے باندھنا چاہیئے۔ ظفر اقبال نے "رطب ویابس" کی بیشتر غزلیات میں قافیوں کو اس طرح کسا ہے کہ معاصر غزل گو برہنہ ہو گئے ہیں، چنانچہ وہ مروجہ قافیوں سے انحراف کر کے قافیوں کی اصوات کے ذریعے معانی کی تشکیل کرتا ہے

دھوپ سے کچھ بچاؤ رہتا ہے
سر پہ رکھتے ہیں شاعری کا ٹوپ
اب تو رکھی ہے دیکھنے کے لئے
کبھی چلتی بھی تھی، ظفر یہ توپ
رد کرو گے تو ہم کریں گے دنگا
بن جائے گا بات کا بتنگڑ
غیر آپ بھی بدمعاش ہوں گے
میں ہوں ذرا مختلف لفنگا

مثال نمبر ۱، نمبر ۲ میں ٹوپ اور توپ کے قافیے سے شاعر نے ہر دو اشعار کی معنویت کا دارومدار ان دو قوافی پر رکھا ہے، دستار علم یا فضیلت کو ٹوپ میں منتقل کر کے شاعر نے شاعری، ٹوپ، دھوپ کو الفاظ کو ایک معنوی رشتے میں پرو دیا ہے، پہلے دستار فضیلت تبحر علمی کی نشانی تھی، اب وہ شاعری کا ٹوپ بن کر دھوپ سے بچاتی ہے۔ اسی طرح مثال نمبر ۲ مثال نمبر ۱ سے ملا کر پڑھا جائے تو ٹوپ اور توپ سے ذہن طوطلے کے مداری، بھنگیوں کی توپ اور نہ جانے کس کس سمت میں حرکت کرتا ہے، اس طرح سنجیدگی اور مضحکہ سے تجربہ کی جہتیں

پھیلنے لگتی ہیں، علی ہذا القیاس مثال نمبر ۳، ۴ میں ونگا، بتنگا اور لفنگا کے قوافی کے استعمال سے معنویت اصوات سے مرتب ہوتی ہے۔ غزل میں قافیے کے استعمال کی یہ نہج معنوی اعتبار سے تمسخر سے سنجیدگی کا قرینہ پیدا کرتی ہے، عموماً ہمارے یہاں الفاظ کی صوت ان کے معنوی پیرایے سے باہر رہتی ہیں لیکن ظفر اقبال نے اصوات کو معانی کا جزو بنا دیا ہے، یہ حربہ ظفر اقبال کی شعری انفرادیت میں معقول اہمیت کا حامل ہے

ایک طرف ظفر اقبال نے غزل کے لسانی اسلوب میں ممنوعات کے استعمال سے گھٹن کی فضا کو ختم کیا ہے، دوسری طرف اس نے غزل کو ایک جذبے کی قید سے نجات دلا کر اسے وسیع تر تخلیقیت کے سپرد کیا ہے جہاں غزل اور نظم کے فروعی امتیازات خود بخود اٹھ جاتے ہیں۔ اقبال کے بعد کی اردو غزل موضوعاتی اعتبار سے ڈانواڈول نظر آتی ہے، اس کی بے ہیئتی کو ظفر اقبال نے ایک طرح کا تیقن دیا ہے کہ غزل کے ہاتھ پاؤں اتنے بندھے ہوئے نہیں ہیں جتنے باندھ دیئے گئے ہیں۔

"رطب و یابس" میں تین طرح کی غزلیات ملتی ہیں، اول، وہ غزلیات جن میں جذبۂ عشق کے لوازم کے ذریعے تجربات کی تشکیل کی گئی ہے، اس شیوۂ اظہار میں بھی ظفر اقبال نے اپنی انفرادیت کی حفاظت کی ہے۔

کچھ ترے بھائیوں نے مار رکھا
کچھ پڑیں اپنے گھر سے بھی ڈانگیں

میں اتنا بدمعاش نہیں یعنی کھل کے بیٹھ !
چبھنے لگی ہے دھوپ سویٹر اتار دے
بدن کا سارا لہو کھنچ کے آ گیا رُخ پر
وہ ایک بوسہ مجھے دے کے سرخ رو ہے بہت
اب کے اس بزم میں کچھ اپنا پتہ بھی دینا
پاؤں پہ پاؤں جو رکھنا تو دبا بھی دینا

دیکھا آپ نے ظفر اقبال بھی عاشق ہے مگر تھوڑا سا لچا اور لفنگا، مثال نمبر ۱ میں بھائیوں کی مار اور اپنے گھر کی ڈانگوں سے شاعر نے آجکل کے عاشق کی صورتحال کی عکاسی کی ہے جو واقعاتی حقیقت ہوتے ہوئے بھی مضحکہ خیز ہے، مثال نمبر ۲ میں خواہش اور لذت کا تذکرہ کس بے تکلفی سے براہ راست انداز میں کیا گیا ہے، مثال نمبر ۳ میں بوسے کے وقت جذباتی تشنج اور بعد کی خجالت کو ایک حقیقی نفسیاتی کیفیت کے طور پر پیش کیا ہے۔ ایسے تجربات کے ادراک کا یہ انداز ایک مخصوص زندہ زمانی تناظر سے وابستگی کا نتیجہ ہے، شاعر اپنے تجربات کو غیر حاضر تمدنی پس منظر سے اخذ کرنے کی بجائے اپنے عہد کی زندگی کو اہمیت دیتا ہے۔ اس نوعیت کی غزلیات میں بے تکلفی اور گفتگو کے انداز سے یہ واضح ہوتا ہے کہ نئی غزل کے عناصر کی تشکیل میں ظفر اقبال نے کلاسیکی غزل کے مصنوعی شکوہ سے گریز کیا ہے

"رطب و یابس" میں دوسری قسم کی غزلیات کا تعلق شاعر کی نفسیاتی کیفیات سے ہے جو ایک مخصوص سیاسی تمدنی نظام کی پیدا کردہ ہیں، اس نوعیت کی غزلیات میں ظفر اقبال نسبتاً زیادہ تجریدی ہے، اس نے مروجہ غزل کے لسانی اسلوب

کی نئی معنوی دلالتیں تلاش کی ہیں۔

سفرِ خواب کا حوصلہ مانگیں
سوچتے پیر کا نپتی ٹانگیں

پرانے ظلم میں لذت نہیں ہمارے لئے
ہم اپنے سر پہ نیا آسمان بناتے ہیں

سب روشنائی اڑ گئی شب بھر میں کیا لکھیں
ڈھکنا کھلا رہا کہیں دل کی دوات کا

ہوں میں وہ خون کہ بہایا ہے مجھے سڑکوں پر
ہوں میں وہ رنگ کہ چہروں سے اڑایا ہے مجھے

حواس میں کہیں خوف کے نشیب و فراز
جو خود سے بھاگتا ہوں راہ میں ٹھہرتے ہوئے

خواب کے سفر میں پیروں کا سوچنا، اپنے لیے نئے ظلم کی تلاش، حواس پر خوف کا نفاذ، وہ کیفیات ہیں جو عدم موافق نظام زیست سے تعبیر لیتی ہیں۔ ایسی غزلیات میں جذباتی تندی اور نفسیاتی کیفیات ملتی ہیں جو شخصی کیفیات کے دائرے شکستہ کر کے اپنے معروضی علائق اس خارج سے متصل کرتی ہیں جو بطور محرک شاعر کو ردِ عمل پر اکساتا ہے

"رطب و یابس" میں غزلیات کی تدریجی شق تجربات اور لسانی محاورے کے اعتبار سے ہر دو سے مختلف ہیں اور جو غایت درجہ تجرباتی ہیں۔ شاعری بنیادی طور پر زندگی اور کائنات کے بارے میں ایک رویہ ہے۔ شاعر ایک رویے سے بہت سے رویے مخترع کرتا ہے، صرف وہی شاعر رویے کی تعمیر کر سکتا ہے جو انسانی تعلقات،

انسانی تاریخ اور بین الانسانی معاملات کے بارے میں کسی قسم کا فکر کرتا ہے۔
جو فرد یا شاعر انسانی معاملات میں اور کائنات کے اسباب و علل کے تناسب میں کسی قسم کا خلل نہ دیکھتا ہو اس کے لئے زندگی ایک سپاٹ حقیقت ہے، لیکن جو شاعر ظفر اقبال کی طرح گستاخ اور شریر ہو اس کے لئے زندگی تضادات سے بھرپور تلاطم ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کے اُردو غزل گو شعرا میں ظفر اقبال ہی ایک ایسا شاعر ہے جس نے معاصر زندگی کے زیادہ تضادات سب سے زیادہ محسوس کئے ہیں۔ وہ زندگی کے جدلیاتی عمل پر یقین رکھتا ہے، اسے ہر جگہ تضاد نظر آتا ہے، معاصر زندگی کا کوئی شعبہ اس کے تجربے کی زد سے محفوظ نہیں ہے، بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک استحصالی نظام میں شاعر نے عدم مفاہمت کے ذریعے ایک ناگزیر صورتحال پیدا کر دی ہے، خواہ وہ سکیم و ریاض کا ایڈیٹرانہ اور ناشرانہ استحصال ہو یا کسی اور کا استبداد، ظفر اقبال دونوں کے خلاف نبرد آزما ہے۔ ظفر اقبال جرأت مند شاعر ہے وہ زندگی کے عقائد، اقدار اور انسانی تعلقات کے مسلمات سے منکر ہے کیونکہ اس کے نزدیک اقدار اور رویوں میں تبدیلی کی ضرورت ہے، ایک نئی مابعدالطبیعات سے انسانی رشتوں کو از سرِ نو منظم کرتا ہے۔

اُمیدِ فصل ہو بنجر قدیم ہو لوں سے کیا
گھروں کو چھوڑیئے اور کھیت میں اگایئے غلہ

یہ مسلمات اور عقائد محض شعبدے ہیں جنہوں نے انسان کی اصل حقیقت کو مسخ کر دیا ہے۔

شعبدوں کے شور میں انسان سائے رہ گئے
معجزوں کی مار نے لمحے کو مُلمل کر دیا

ظفر اقبال انسان کو وہ چھنا ہوا مقام واپس دلانا چاہتا ہے:

اب تیسری طرف ہیں بھٹکتا ہے دھیان کیا
منکر ہیں اپنے، اور ہیں کافر خدا کے ہم

خوب اپنی بھی گزرتی ہے ظفرؔ
خلق سے بیر، خدا سے ناراض

اپنا انکار، خدا کی ذات سے انحراف یا ایک نظام اقدار سے علیحدگی اختیار کرنا ہے کہ وہ نئی حقیقتوں کا متلاشی ہے وہ اسی تلاش میں خلق سے بیر اور خدا سے ناراضگی مول لیتا ہے، اسے احساس ہے کہ اقدار کے خلا سے باطن ٹوٹ جاتا ہے:

اور ویران ہوا جاتا ہے ہوں اندر سے ظفرؔ
ربط کچھ ہے تو سہی شہر کی تعمیر کے ساتھ

لیکن شہر کی تعمیر کی خواہش اسے ویرانی کو برداشت کرنے کا حوصلہ دیتی ہے، یہ بیابانی محض وقتی نہیں ایک بدہیئت معاشرے کے باطن میں اقدار کے زیر و زبر ہوتے کا عمل ہے، وہ اسی خلفشار میں نہلزم کی طرف رجوع کرنے کی بجائے تعمیر کا حوصلہ رکھتا ہے، وہ دل شکن صورتحال میں دنیا کو تیاگنے یا دیوانگی کا رویہ اختیار کرنے کی بجائے طنز اور استہزا کے ذریعے معاشرتی تضادات کی جدلیات مرتب کرتا ہے. وہ تمام ناموافق حالات کے باوجود

نے... کی پر اپنی گرفت مضبوط رکھنا چاہتا ہے کیونکہ اسے شاعر کے منصب
اور ذمے داری کا احساس ہے۔

بڑی میعاد ممبری کی ختم
رہ گئے لال دین سے لالو
جس نے چوروں کی لکھی سو پچاس پر چھوڑ ا لے
جو سڑک پر جا رہا تھا اس کو اندر کر دیا
عدالت ہے حکومت کی خود اپنی
حکومت پر کیا کرے کوئی دعویٰ
ہوئی صحت رعایا کی ذرا ٹھیک
پڑے بیمار جب سلطان سنجر

لال دین سے لالو بننا، پچاس روپے لے کر چھوڑ دینا، حکومت کی اپنی عدالت، رعایا کی صحت اور سلطان کی بیماری ابن الوقتی، ناانصافی اور استبداد کی وہ علامتیں ہیں جنہیں ہم عملی طور پر بسر کر رہے ہیں۔ ظفر اقبال کی مسلسل غزلیات میں ایسے تضادات کے ادراک کے ساتھ ساتھ اس کا ردِعمل زیادہ شدید ہوتا جاتا ہے اور وہ ردِعمل کی زد میں آ کر کہتا ہے:

ہم نے معیار ہی بدل ڈالا
عیب محفوظ کر ہنر ضائع

عیب کی حفاظت اور ہنر کا ضیاع ایک بہت بڑے اجتماعی المیے کے آثار ہیں جن کی نشاندہی ظفر اقبال نے کی ہے۔ اس کی اپنے عہد سے گفتگو

بڑی بھرپور ہے۔

ظفر اقبال بیحد منفرد شاعر ہے اور اس نے اپنی انفرادیت کی حفاظت کی ہے۔ اس نے معانی آفرینی کے ذریعے اپنے انفرادی خطوط معاصر غزل گو شعرا سے جداگانہ قائم کئے ہیں۔ اُردو کی کلاسیکی اور مروجہ غزل میں عموماً عمومی بیانات یا کیفیات کا مبہم اظہار ملتا ہے جن کی حیثیت غیر واضح تاثرات کی ہے جو شاعر کے تجربات کے سیاق و سباق کی حدوں کو متعین نہیں کرتے۔ ظفر اقبال اپنے معاصرین کے برعکس معانی آفرینی کے لئے ایک نظم گو کا رویہ اختیار کیا ہے۔ اکھڑے اکھڑے طریقے سے بات کرنے کی بجائے مربوط اور مسلسل طرز احساس کی بدولت اس نے غزل میں معنوی تسلسل کے تصور کو تقویت دی ہے، وہ تجربے کی معنوی اکائی کی تکمیل غزل کی صورت میں کرتا ہے۔ ظفر اقبال مختلف انداز سے معانی آفرینی کرتا ہے: وہ زندگی کے مختلف تضادات کو اور حقائق کو ایک دوسرے کے روبرو کر کے مضحکہ خیز صورت پیدا کرتا ہے، وہ زندگی کو ایک متوسط طبقے کے فرد کی نگاہ سے دیکھتا ہے جسے بعض دفعہ چھوٹی چھوٹی باتیں زیادہ اہم معلوم ہوتی ہیں۔ ظفر اقبال کا یہ رویہ کسی قدر تشویشناک بھی ہے صنعتی شہر کی زندگی کے بارے میں اس کا ایک مفصل کے باشندے کا ہے کیونکہ وہ شہر میں بھی اپنی انفرادیت کی حفاظت چاہتا ہے۔ آجکل کی زندگی کے مسائل لسی کے بعد کھٹے ڈکاروں، چھوٹے چھوٹے ممبروں اور اوکاڑے کے امرودوں سے زیادہ اہم ہیں، ظفر اقبال کو ابھی صنعتی کلچر سے پیدا شدہ انسانی صورتحال میں سے عظیم تر

معنویت کی سفر کا کرنا ہے۔" رطب و یابس" من حیث المجموعی ایک ترو تازہ اور توانا شعری مجموعہ ہے جو جاندار ادبی ادب کی توانائی کا حامل ہے اور جس میں اعلیٰ ادب کے امکانات بھی مضمر ہیں۔

ظفر اقبال بے حد انفرادی شاعر ہے، ۱۹۴۷ء کے بعد کے اردو غزل گو شعرا میں ناصر کاظمی اور منیر نیازی کے ساتھ ساتھ ظفر اقبال نے اپنے تجربات کے حدود اس طرح متعین کی ہیں کہ ان کی انفرادیت اس تک مختص نہیں ہے وہ بنیادی طور پر اجتہادی شاعر ہے جو نقالی یا روایت کے مسخ تصور کی لکیر پیٹنے کی بجائے اپنے شعور کی بے باکی پر یقین رکھتا ہے۔ اس نے اپنی انفرادیت کی تشکیل میں غزل کی زبان کو یکسر بدل دیا، اور افتخار جالب کے اس دعویٰ کی تردید کی ہے کہ اس نے الفاظ کے عوامی رشتہ منقطع کر کے زبان سازی کی ہے۔ ظفر اقبال نے اس کے برعکس، مقامی لہجوں اور زبان کے عمومی معانی کی اس طرح قلب ماہیت کی ہے کہ عمومی معانی سیاق و سباق کی بدولت خصوصی اور انفرادی بن گئے ہیں۔ "رطب و یابس" غزل میں نئی معنویت کی تلاش ہے، یہ تلاش محض تجربہ نہیں ہے ایک مسلم قدم ہے۔ "رطب و یابس" کے حوالے سے جدید اردو غزل کا ایک واضح تصور قائم ہوتا ہے: کہ نئی غزل کی تعمیر کے لئے غزل کے تجرباتی اور لسانی اسلوب سے انحراف کی ضرورت ہے، ایک کی بجائے تمام جذبات کے تجربات کو اس میدان میں شامل کرنے کی ضرورت ہے، غزل کے گھٹے ہوئے علائم و رموز کو آزادی دینے کی ضرورت ہے کہ اس کے معروضی علائق قائم ہو سکیں۔ نئی

غزل میں فکر مسلسل کی ضرورت ہے ، نئی غزل کے لئے مابعد الطبعاتی نظام سے انحراف کی ضرورت ہے ! ظفر اقبال نے ان تمام ضرورتوں کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے ، بلکہ اس حد تک کہا جا سکتا ہے کہ اس شعری مجموعہ کے بغیر جدید غزل کا تصور تشنہ رکھتا ہے ۔"رطب ویابس" نئی غزل کا دستور العمل ہے جس کے عناصر غزل کی مروجہ روایت کے انحراف اور انکار سے جنم لیتے ہیں ۔

انیس ناگی

(زیرِ طبع)

زوال

+ یہ ایک معاشرے کے زوال کی روئداد ہے
+ یہ ایک فرد کے زوال کا رپورتاژ ہے
+ انیس ناگی کا فن ایک نئے عروج پر